ISBN 85 08 03130 x

Este livro abre caminho para o estudo da apaixonante e complexa matéria que é a dramaturgia, detendo-se mais demoradamente nos fundamentos da construção aristotélico-hegeliana, ou seja, no **teatro dramático**. Todavia, não deixa de lado as imensas possibilidades do teatro épico, nem esquece, porque seria impossível esquecê-los, o teatro do absurdo, o teatro metafísico e o teatro poético.

Não pretendeu a autora apresentar uma cartilha da "peça bem-feita", nem a pregação de um modelo único; ao contrário, propõe a abertura para a invenção.

Renata Pallottini, doutora em Artes, é poeta, dramaturga e professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Publicou na série **Fundamentos** o volume **Dramaturgia — construção do personagem**.

Áreas de interesse do volume

- Artes • Comunicações • Estética
- Literatura

Outras áreas da série

- Administração • Antropologia • Ciências
- Civilização • Direito • Economia • Educação
- Enfermagem • Farmácia • Filosofia • Geografia
- História • Lingüística • Medicina • Odontologia
- Política • Psicologia • Saúde • Sociologia

INTRODUÇÃO À DRAMATURGIA Renata Pallottini

168

SÉRIE PRINCÍPIOS

Renata Pallottini

INTRODUÇÃO À DRAMATURGIA

editora ática

série PRINCÍPIOS

ÚLTIMOS LANÇAMENTOS

129 **Advérbios**
Eneida Bomfim

130 **Imprensa operária no Brasil**
Maria Nazareth Ferreira

131 **O método junguiano**
Glauco Ulson

132 **O fantástico**
Selma Calasans Rodrigues

133 **Gramsci e a escola**
Luna Galano Mochcovitch

134 **Dimensões simbólicas da personalidade**
Carlos Byington

135 **Estrutura da personalidade — Persona e sombra**
Carlos Byington

136 **Grandezas e unidades de medida — O Sistema Internacional de Unidades**
Romeu C. Rocha-Filho

137 **Linguagem e ideologia**
José Luiz Fiorin

138 **Subordinação e coordenação — Confrontos e contrastes**
Flávia de Barros Carone

139 **Ernest Hemingway**
Julian Nazario

140 **Roma republicana**
Norma Musco Mendes

141 **Pesquisa de mercado**
Marina Rutter &
Sertório Augusto de Abreu

142 **Burguesia e capitalismo no Brasil**
Antonio Carlos Mazzeo

143 **Sistemas de comunicação popular**
Joseph M. Luyten

144 **Evolução biológica — Controvérsias**
Celso Piedemonte de Lima

145 **Arqueologia**
Pedro Paulo Abreu Funari

146 **Escara — Problema na hospitalização**
Maria Coeli Campedelli &
Raquel Rapone Gaidzinski

147 **Injeções — Modos e métodos**
Brigitta Pfeiffer Castellanos

148 **Ecologia cultural — Uma antropologia da mudança**
Renate Brigitte Viertler

149 **Incas e Astecas — Culturas pré-colombianas**
Jorge Luiz Lorenzo

SÉRIE PRINCÍPIOS

Renata Pallottini

Doutora em Artes
Poeta, dramaturga e professora da
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo

INTRODUÇÃO À DRAMATURGIA

editora ática

Direção
Benjamin Abdala Junior
Samira Youssef Campedelli
Preparação de texto
Ivany Picasso Batista
Coordenação de composição
(Produção/Paginação em vídeo)
Neide Hiromi Toyota
Capa
Ary Normanha
Antonio Ubirajara Domiencio

ISBN 85 08 03130 x

1988

Todos os direitos reservados

Editora Ática S.A. — Rua Barão de Iguape, 110
Tel.: (PABX) 278-9322 — Caixa Postal 8656
End. Telegráfico "Bomlivro" — São Paulo

Sumário

1. Ação dramática e conflito ____ **5**
De Aristóteles a Hegel ____ **5**
Hegel ____ **8**
O personagem para Hegel ____ **14**
Ação dramática e conflito segundo Goethe e Schlegel ____ **16**
"A lei do drama", de F. Brunetière ____ **19**
Definição de drama de Henry A. Jones ____ **25**
O conflito social ____ **31**
A preparação ____ **34**
A definição de Lawson ____ **35**
2. As leis do drama segundo Hegel/Boal ____ **40**
As leis da dialética segundo Lefebvre ____ **42**
A primeira lei: da interação universal ____ **43**
A segunda lei: do movimento universal ____ **43**
A terceira lei: da unidade dos contraditórios ____ **44**
A quarta lei: das variações, quantitativa e qualitativa ____ **45**
A quinta lei: do desenvolvimento em espiral (ou da superação) ____ **46**
Retomando as leis do drama ____ **47**
Lei do conflito ____ **48**
Lei da variação quantitativa ____ **48**
Lei da variação qualitativa ____ **49**
Lei da interdependência ____ **50**
3. Teatro épico e dramática rigorosa ____ **52**
O século XX ____ **61**
O teatro de Brecht ____ **63**
Finalmente... ____ **67**
4. Vocabulário crítico ____ **69**
5. Bibliografia comentada ____ **71**

1

Ação dramática e conflito

De Aristóteles a Hegel

Ao longo dos tempos, desde que a arte de fazer peças de teatro — ou o capítulo que, na *Poética*, se refere ao drama — tem sido tema de estudos, procura-se com maior ou menor sucesso analisar os elementos de uma obra dramática buscando localizar, dentre esses elementos, os que compõem a essência mesma da obra, ou seja, aquilo que embasa a construção de uma peça de teatro bem-sucedida.

Muitas têm sido as teorias e, em muitos casos, chegou-se a estabelecer leis imutáveis, as quais, uma vez obedecidas, redundariam numa boa obra teatral. Assim foi, de certa forma, com a *Lei das Três Unidades*, extraída de Aristóteles e alçada ao posto de *conditio sine qua non* pelo classicismo francês. Cedo se viu que não era bem isso e duas unidades (aquela que dizia respeito ao *tempo*, determinando que a ação se circunscrevesse a *um dia*, e a de *lugar*, não encontrada nos textos de Aristóteles mas, com uma certa lógica, conseqüência das duas primeiras, a saber, que a ação se desenrolasse toda num mesmo espaço de ficção) foram postas de lado, restando apenas a unidade da ação dramática.

Unidade.
Ação dramática.
Seria isso?
Ação dramática, unidade e conflito.
Seria isso?

De fato, diz Aristóteles (e por onde melhor poderíamos começar?) que tragédia é imitação de ação — todos os demais elementos da definição clássica estão sendo agora propositadamente esquecidos. Trata-se, é claro, de ações humanas e isto vale, a partir dessas palavras (e aplicando-se retroativamente, digamos), para todo o teatro, e não apenas para a tragédia.

Mas o que é ação nesse sentido, ou seja, o que é ação dramática? O que é conflito? Aristóteles não nos dá todas as respostas; talvez as tenha dado no seu tempo, mas não chegaram a nós. Diz-nos apenas (no que nos interessa mais e sem descer a grandes minúcias) que a ação deve ser completa, tendo começo, meio e fim, e uma certa grandeza ideal. Isto, que parece elementar, não o é de maneira alguma; sabemos por experiência própria quão difícil é escolher o *ponto* ideal da fábula a ser imitada, para começar a imitação.

A idéia de ação, provavelmente por parecer muito óbvia, não é aprofundada, até onde eu saiba, pelos primeiros comentadores latinos e medievais de Aristóteles, que discutem de preferência outros assuntos. Mas, por exemplo, Antonio Sebastiano (Minturno), bispo italiano do século XVI, em sua *Arte poética*, referida na obra de H. Barrett Clark, *European theories of the drama*, livro ao qual voltaremos muitas vezes, diz o seguinte:

> "Poesia dramática é a imitação, para ser apresentada no teatro, de fatos completos e perfeitos quanto à forma e circunscritos na sua extensão. Sua forma não é a da narração; ela apresenta em cena pessoas diversas, que agem e conversam". (p. 56)

Parece claro, se não se quiser complicar. Mas o que é agir?

Lodovico Castelvetro, em sua *Poética* (que é o trabalho de Aristóteles exposto e comentado, em 1570),[1] diz, entre outras coisas interessantes, que "Tragédia não é imitação de seres humanos, mas sim de ações", o que vem a ser, como já dissera o Mestre, que na tragédia não se deve procurar, primordialmente, imitar caracteres, ou seja, pintar apenas com perfeição os personagens, mas sim mostrá-los agindo, mostrar as suas ações. Mas o que são ações? É *ação*, no sentido que se busca, qualquer ato humano? Ao comer, o homem está praticando um *ato*, está *fazendo* alguma coisa. Estará ele agindo dramaticamente? Ou requerer-se-á, da *ação* dita dramática, com conseqüências dramáticas, certa carga moral que os simples atos até fisiológicos não têm?

No seu *Ensaio sobre a poesia dramática* (1668), o inglês John Dryden, [2] a respeito das famosas *Três Unidades*, diz, com relação à última:

> "Com relação à Terceira Unidade, que é a da Ação, os antigos pretendiam dizer o mesmo que os lógicos com o seu *finis*, o fim ou objetivo de cada ação; que é aquilo que está primeiro na intenção e por último na execução".

Isto dizendo, deixa claro Dryden o elemento *vontade* na caracterização da *ação* (ao falar da unidade): o fim da ação (humana), que era o seu objetivo, devia ter estado na intenção (do homem — do personagem) e ser *executado* para que se completasse. E devia ser *um*.

Portanto, ação dramática é a que provém da execução de uma vontade humana, com intenção e buscando cumprir essa intenção (sempre, e só, Dryden).

Mas chega a hora de enfrentarmos a compacta e genial *Poética* de Hegel, [3] com todas as suas conseqüências, atendo-

[1] Apud CLARK, H. Barrett. *European theories of the drama*, p. 65. V. Bibliografia comentada.
[2] Apud idem, ibidem, p. 178.
[3] HEGEL. *Estética. Poesia*. V. Bibliografia comentada.

nos, no entanto, e por agora, sempre às questões relativas à ação dramática e ao conflito.

Hegel

Alinhando alguns dos conceitos de Hegel (sem citá-los literalmente a cada vez), podemos avançar bastante no estudo deste campo.

Diz ele por exemplo:

> 1 — A poesia dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada; mas não pacificamente, e sim através de um conflito de circunstâncias, paixões e caracteres, que caminha até o desenlace final.

É, possivelmente, a primeira vez que, de forma tão explícita e conseqüente, se fala em *conflitos* como elementos essenciais à caminhada da ação dramática e, portanto, à poesia dramática. E isso é natural. Tratando-se, como se trata, no caso de Hegel, de um filósofo lógico idealista que contrapôs a sua dialética à lógica e à metafísica aristotélicas, o *conflito* está sempre na base de todo o seu pensamento, bastante mais complexo do que o que é aqui dito, naturalmente.

Não é essencial, no entanto, segundo me parece, determo-nos na lógica. A poética é suficientemente clara no assunto que nos interessa: ação e conflito.

Hegel diz ainda que:

> 2 — O drama apresenta uma ação que tem como base uma pessoa moral. Os acontecimentos parecem nascer da vontade interior e do caráter das personagens.

Aparecem aqui, portanto, conceitos como o de *pessoa moral* (indivíduo que pensa, consciente) e o de *vontade*. São conceitos que se encontrarão explicados ao longo da obra do filósofo mas que, a rigor, podem ser aceitos e discutidos de início, embora se tenha em conta que o conceito de *vontade consciente* (distinto do de simples *desejo*) seja essencial para o total entendimento do conjunto.

Mais uma vez, explica Hegel que:

> 3 — A ação é a vontade humana que persegue seus objetivos, consciente do resultado final.

Portanto, a vontade humana que interessa, no caso, é a que tem consciência dos seus objetivos. A ação dramática é a ação de quem, no drama, vai em busca dos seus objetivos consciente do que quer. É a ação de quem *quer* e *faz*. Da pessoa moral, consciente, com caráter (não se tomando caráter no sentido ético moderno). Do ser humano *livre*. Como conseqüência, diz ele ainda que o personagem deve responder por todos os atos que pratica, os quais, uma vez praticados, tornam-se irreversíveis. É mais uma forma de nos colocar a *liberdade*, a *consciência* e a *responsabilidade* da pessoa moral.

Valeria a pena, agora, citar literalmente:

> "Só deste modo a ação aparece como ação, isto é, como realização efetiva de intenções e de fins; intenções e fins com os quais o indivíduo se confunde como parte integrante de si mesmo e que, por conseguinte, também devem aderir antecipadamente a todas as conseqüências exteriores da sua realização. O indivíduo dramático recolhe os frutos dos próprios atos".[4]

Seria interessante, aqui, chamar a atenção para a teoria hegeliana da síntese entre lírica e épica no nascimento do gênero dramático. Com efeito, a certa altura diz Hegel que: "O modo de concepção poética deste novo gênero comporta, como acabo de dizer, a união mediatizada do princípio épico e o princípio lírico".[5]

Ou, na citação de Anatol Rosenfeld, em seu *O teatro épico*, o gênero dramático seria aquele "que reúne em si a objetividade da epopéia com o princípio subjetivo da lírica".

Assim dizendo, parece-me, queria Hegel significar que o drama deve reunir em si a ação, o externar-se, o objetivar-se, o mostrar fatos, da epopéia; mas deve, por outro lado, carregar um peso de *subjetividade*, de razões morais, de sentimentos, de psicológico, de paixões, de hesitações, de alma, em suma.

Como diz Rosenfeld, aliás:

---

[4] Idem, ibidem, p. 379.
[5] Idem, ibidem, p. 376.

> "A Dramática, portanto, ligaria a Épica e a Lírica em uma nova totalidade que nos apresenta um desenvolvimento objetivo e, ao mesmo tempo, a origem desse desenvolvimento, a partir da intimidade dos indivíduos, de modo que vemos o *objetivo* (as ações) brotando da interioridade dos personagens. De outro lado, o *subjetivo* se manifesta na sua passagem para a realidade externa".[6]

A teoria, embora apaixonante, parece insatisfatória: o teatro deve ser algo mais do que a poesia e a epopéia juntas, deve possuir alguma coisa de seu, próprio e que não se reduz aos outros dois gêneros. Além do mais, partindo-se do princípio de que a *síntese* contém e supera *tese* e *antítese*, a dramática é, no pensamento de Hegel, superior à lírica e à épica. E parece difícil aceitar essa superioridade, como diz o próprio Rosenfeld, na obra já citada.

No entanto, do ponto de vista prático, é claro que o drama contém elementos épicos e líricos, ou seja, que está permanentemente equilibrado entre os pesos de sua carga subjetiva e objetiva. O que vemos acontecer, aliás, em muitos dramas insatisfatórios é, exatamente, o *desequilíbrio* entre o subjetivo e o objetivo. As peças de teatro excessivamente carregadas de acontecimentos (os melodramas, os dramalhões), acontecimentos aos quais não correspondem quantidades equivalentes de subjetivo, de motivação verdadeira, de movimentos de alma, sentimentos, paixões, são peças desequilibradas. Nelas, a ação dramática é substituída pelo movimento exterior, e vemos que se sucedem lutas, batalhas, duelos, entradas e saídas, festas, viagens, mudanças, sem que nada disso corresponda a nenhuma *necessidade interior* dos personagens. São peças excessivamente *objetivas*, em que o subjetivo não tem o seu lugar devido.

Por outro lado, existem dramas especialmente estáticos, ou lentos, cheios de sugestões, de descrições de sentimentos ou movimentos da alma, com diálogos delicados e belos, onde se sente escoar-se o tempo, as emoções, a vida... mas on-

[6] ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*, p. 16. V. Bibliografia comentada.

de não acontece quase nada. O subjetivo encontra-se nitidamente desenhado nos personagens e nas suas palavras, mas o objetivo é quase nulo e a peça, da mesma forma, está desequilibrada.

Enquanto os sentimentos, as paixões, os movimentos interiores, o *eu* lírico não se objetivarem, não se exteriorizarem e, ao contrário, enquanto as ações externas, os movimentos exteriores, os acontecimentos não corresponderem a uma real necessidade interior, não teremos o drama equilibrado entre subjetivo e objetivo. E isto, parece-me, é o que podemos, neste passo, extrair de Hegel para nosso uso.

Atendo-se mais à idéia de *conflito*, diz Hegel que:

> 4 — A finalidade de uma ação só é dramática se produzir outros interesses e paixões opostas.

Está aí claramente exposto o princípio do *conflito*, inerente à filosofia toda de Hegel: uma ação, desencadeada por uma vontade, que tem em mira um determinado objetivo, *colide* com: a) interesses; b) paixões; portanto, *vontades* opostas. Esta *colisão* é o *conflito*. E desta colisão algo nascerá. Os interesses e paixões podem ser de várias espécies (idéias e verdades morais ou religiosas, princípios de direito, do amor à pátria ou a outrem, sentimentos de família etc.), mas sempre constituirão o nascedouro de uma outra *vontade*, que se oporá à primeira, brotando daí o *conflito*.

(Hegel chama a atenção para o fato de que o conteúdo desses interesses e paixões — conteúdo do qual não estamos tratando necessariamente neste momento — deve tocar os poderes *eternos*, as verdades *morais*, os deuses de atividade *viva*, ou seja, em geral o *divino* e *verdadeiro*. Mais ou menos, segundo me parece, o que Aristóteles chamou de imitação de ação de caráter elevado.)

Com relação às unidades, detém-se Hegel na única verdadeiramente importante, que é a unidade da ação. Por caracterizar, também, a ação em si, poderíamos lembrar que, segundo ele:

> 5 — A unidade da ação se encontra na persecução e realização de um fim determinado, através de um conjunto de conflitos; a verdadeira unidade, no entanto, só se realiza no movimento total (que inclui todas as vontades e todas as colisões).

Diz ele que toda ação deve ter um fim determinado; assim que o tenha, colidirá com outra. O conjunto, a constelação dessas ações (e vontades), caminhando para um fim (desenlace), é o que caracteriza a *unidade da ação*.

É extremamente importante, para o estudo da *natureza do conflito*, o item em que Hegel trata da *progressão* do poema dramático, lembrando que:

> 6 — A progressão dramática é a *precipitação* contínua até o fim, o que se explica exatamente pelo conflito. Como a colisão é o ponto angular e saliente da marcha, e à medida que as forças contrárias chegam ao ponto maior do desacordo entre sentimentos, objetivos e atos, mais se sente a necessidade de uma solução, e mais os acontecimentos são impelidos a esse resultado.

Isto vem a desembocar no que tratará adiante, ou seja, na *dinâmica do conflito*. Apenas para acrescentar, de momento, alguma coisa, pode-se dizer que um conflito não pode ser estático, que deve crescer, intensificar-se, aumentar quantitativamente, para vir a resolver-se. É isso, em última análise, o que enseja a precipitação contínua, a *progressão dramática* já mencionada.

Referindo-se ao ponto ideal para o começo da ação (assunto aqui já mencionado de passagem) Hegel volta a falar sobre o caráter conflitual do drama:

> "Porém, como a ação dramática se baseia, ao mesmo tempo, num conflito determinado, o *ponto* de partida será fornecido pela situação que, embora não tendo desencadeado o conflito, constitua a condição do seu desenvolvimento ulterior".[7]

[7] HEGEL. Op. cit., p. 393.

É importante notar o caráter positivo do início da citação: a ação dramática resulta, portanto, do conflito. Este conflito tem o seu curso: há o momento, digamos, do seu nascimento, o momento do seu desenvolvimento, o da sua *eclosão* (ponto crucial) e, depois, o da sua resolução. A natureza dinâmica da colisão está claramente exposta e bem assim, portanto, a natureza dinâmica da ação dramática.

Mas, volta ainda Hegel a apontar o *conflito* como a pedra de toque do drama, ao notar que:

> 7 — O interesse dramático só nasce da *colisão* entre os objetivos dos personagens. O que realmente produz efeito é a ação como ação, e não a exposição dos caracteres em si. A concentração de todos os elementos do drama na *colisão* (conflito) é que constitui o *nó* da obra.

O que é, ainda, comentar e explicar Aristóteles (o centro da tragédia está na imitação da ação e não na dos caracteres), acrescentando e enfatizando, no entanto, o que se refere a *conflito*, e buscando esclarecer a natureza da ação dramática.

Ou, de outra forma:

> "Em princípio, o lado trágico consiste em que ambas as partes opostas têm igualmente razão, ao passo que na realidade cada uma concebe o verdadeiro conteúdo positivo do seu fim e do seu caráter como uma negação do fim e do caráter adversos e os combate, o que as torna igualmente culpadas... Encontra-se assim formulada uma contradição irresolúvel que, embora transformando-se numa realidade, jamais se pode manter no real e nele se impor como um elemento substancial, mas só se justifica na medida em que oferece a possibilidade de uma reabsorção. Logo, tão legítimo é o fim e o caráter trágico, como necessária é a solução deste conflito".[8]

O que, por caminhos não-formais, nos leva às mesmas conclusões precedentes, ou seja: o conflito, uma vez coloca-

[8] Idem, ibidem, p. 436.

do, caminha fatalmente para a sua solução, provisória ou definitiva (no âmbito do drama).

O personagem para Hegel

Embora correndo o risco da reiteração, e por razões que adiante se justificam, parece-me importante chamar a atenção para a ênfase que dá Hegel à questão da *liberdade* do personagem, como quando diz que:

> "A ação verdadeiramente dramática supõe uma certa liberdade ou independência individual ou, pelo menos, que o homem tenha a consciência bem aberta para antecipadamente aceitar a responsabilidade das conseqüências dos seus atos..."[9]

Fica, ainda uma vez, clara a posição individualista do filósofo, no seu trato com o problema da liberdade e da responsabilidade pessoais do ser humano, mas, também, o caráter de certa forma aristocrático que deve ter, para a completa consecução de seus fins, o *personagem* hegeliano.

Com relação às *colisões internas dos caracteres*, aos conflitos interiores dos personagens, e contrapondo a tragédia grega à tragédia moderna, diz Hegel que:

> 8 — Os personagens da tragédia antiga, verdadeiras estátuas vivas, são isentos de conflitos íntimos. Estão eles informados pela consciência de sua vontade e por suas altas paixões, direitos, razões ou interesses pessoais. Eles fazem sempre a reivindicação moral de um direito relativo a um fato determinado. Ao contrário, a tragédia moderna apropria-se, desde seu começo, do princípio da *personalidade* ou da *subjetividade*. Faz do caráter pessoal em si, e não da individualização das forças morais, seu objeto próprio e fundo de suas representações.

[9] Idem, ibidem, p. 451.

Por conseguinte, o personagem moderno, segundo Hegel, contrariamente ao herói trágico, enfrenta conflitos que dependem, mais do que de qualquer outra coisa, de seu próprio caráter (no caso do herói trágico, o conflito advém com a força moral oposta, igualmente legítima).

E, em seguimento a esse caráter e a essa individualização, o personagem moderno padece conflitos interiores:

> "A fraqueza resultante da impossibilidade de tomar uma decisão, do recurso à reflexão, do exame das razões que pleiteiam por ou contra uma resolução dada, observa-se já nas tragédias antigas e, sobretudo, nas de Eurípides que, de todos os trágicos gregos é aliás aquele que menos caso faz da plástica dos caracteres e das ações e procura sobretudo provocar emoções subjetivas. Ora, na tragédia moderna, estas personagens indecisas e hesitantes são apresentadas como assediadas por duas paixões que as arrastam em direções opostas, lhes inspiram decisões e as levam a atos que se contrariam... São naturezas duplas que não podem alcançar uma individualidade firme e completa. Acontece precisamente o contrário quando um caráter seguro de si mesmo se encontra ante dois deveres igualmente sagrados e é forçado a decidir-se por um, com exclusão do outro. A hesitação não passa, então, de uma fase transitória e não constitui o fundo do caráter".[10]

A existência de tais personagens não parece agradar ao filósofo; no entanto, ele os reconhece, ou seja, reconhece a existência do conflito interior como miniatura do mesmo esquema dialético montado para o estudo das *colisões* externas.

Chama a atenção, no entanto, para a diferença existente entre a constelação de conflitos interiores proveniente do que considera "naturezas duplas" (e irresolutas) e a simples e clara ponderação, no caso dos caracteres mais firmes, entre duas decisões possíveis, a fim de que uma seja a escolhida. (Interessante seria exemplificar aqui, com o personagem *Hamlet*, que Hegel cita, mas não com detalhes; enquanto po-

[10] Idem, ibidem, p. 489-90.

de ser dito *lento* e cheio de dúvidas em suas resoluções e preparação da execução — o que é ressaltado por Hegel — Hamlet é, no monólogo do "To be or not to be", exatamente o caráter que pondera entre duas soluções possíveis — a Vida e a Morte — optando, de fato, pela mais positiva.)

Assim, portanto, parece bastante claro que, para Hegel, ação dramática é o movimento interno do drama, movimento este que se produz a partir de personagens livres, conscientes, responsáveis, que têm vontade e podem dispor dela, que conhecem seus objetivos e os perseguem através de um todo que inclui outras vontades e outros objetivos colidentes com os primeiros. Dessas colisões, desses conflitos (posição 1 × posição 2, A × B, tese × antítese), emerge uma terceira posição, portanto, a *síntese* que, ou se constituirá numa nova *tese* a ser enfrentada, ou dará o resultado final e equilibrador do drama.

Mas ainda voltaremos a Hegel...

Ação dramática e conflito segundo Goethe e Schlegel

Parece interessante aduzir elementos não necessária e diretamente concernentes ao tema do conflito, mas que virão a dar no mesmo caminho, para melhor explicar a ação dramática e, portanto, o caráter do drama.

Assim, e muito de passagem, poderíamos citar Goethe (1749-1832) quando, em seu *Poesia épica e poesia dramática* (1797), citado por H. Barrett Clark, diz que:

> "O poeta épico e o dramático estão ambos sujeitos às leis gerais da Poética, especialmente às leis da unidade e da progressão. (...) A grande e essencial diferença entre eles está, assim, no fato de que, enquanto o poeta épico descreve uma ação passada e completa, o poeta dramático representa-a como se estivesse ocorrendo na atualidade".[11]

[11] Apud CLARK, H. Barrett. Op. cit., p. 337.

Pronto. Claro, simples e que não pode nunca ser esquecido, seja o que for que se esteja discutindo em matéria de teatro. A nítida caracterização da natureza dos gêneros está sempre na base de todas as demais criações e discussões relativas.

Mas, ainda na mesma linha, seria oportuno ver o que diz Schlegel (1767-1845) sobre o dramático, em seu *Sobre arte dramática e literatura* (1809-1811):

> "O que é dramático? Para muitos, a resposta deve parecer muito simples: várias pessoas que são apresentadas enquanto conversam, notando-se que o autor não fala em seu próprio nome. Ora, isto é, de qualquer modo, apenas o primeiro pilar externo da forma: é o diálogo. Porém, as personagens podem exprimir sentimentos e pensamentos que não operam qualquer mudança em outras personagens, deixando, dessa maneira, a mente de todos exatamente como estava antes; nesse caso, embora a conversa possa ter sido muito interessante, ela não teve interesse dramático".[12]

Coloca-se aqui novamente, e de modo bem claro, o caráter ativo, dinâmico e dialético da *conversa* no teatro (do diálogo dramático, portanto). Só será realmente interessante (e dramática) a troca que *modifica*, que mutuamente age (como diálogo), fornecendo elementos para que os interlocutores, acrescentando alguma coisa ao que havia antes, tenham influência *ativa* uns sobre os outros. Trata-se, portanto, da *ação no diálogo* e *do diálogo*.

Continua Schlegel dizendo que a ação é o verdadeiro prazer da vida, é a própria vida, e que o mais alto objeto da atividade humana sendo o Homem, é no teatro que podemos ver seres humanos medindo forças, influenciando-se mutuamente em suas paixões, sentimentos, opiniões, modificando-se uns aos outros.

[12] Idem, ibidem, p. 340.

Poder-se-ia dizer, portanto, segundo Schlegel, que há ação dramática no mero diálogo dramático? *Ação* não é *fazer* alguma coisa? *Falar* é *agir*?

Sem dúvida, *falar* é *fazer*, portanto, *agir*. Falar dramaticamente (dialogar, modificando) é, sem dúvida, *agir* dramaticamente. Supondo-se que o diálogo contém elementos que modifiquem os interlocutores, deve-se concluir que, pela troca de palavras, o personagem *A*, que estava na posição *1*, passou para a posição *2*, e o personagem *B*, que estava na posição *3*, passou para a posição *4* (por exemplo). Ora, se houve mudança de posição, houve movimento. Se houve movimento, houve *ação*. Se tudo isso estava carregado de subjetividade (de sentimentos, paixões, opiniões, vontade), houve ação dramática.

Sem mencionarmos, claro, que houve *conflito*. Concretizemos: um exemplo ajudaria.

Na cena II do 1º Ato de *Hamlet*, quando se celebra o Conselho Real, após a morte do Rei, a coroação de Cláudio e o incesto de Gertrudes, estabelece-se um diálogo entre Cláudio, Gertrudes e Hamlet. O novo Rei começa por tomar providências relativas à segurança do seu governo, despachando embaixadores. Dá licença de partida a Laertes e, depois, dirige-se a Hamlet, chamando-o carinhosamente. Hamlet replica duramente, cortando as suas expressões de afeto. Estava irritado antes, e mais irritado ficou depois. Cláudio, que optara por uma tática de hipocrisia, recua um pouco e faz uma pergunta sobre a saúde do Príncipe. Este, cada vez mais irritado, responde com ironia. Estabelece-se o conflito. A Rainha intervém, lembrando ao filho que a morte é uma lei geral. Hamlet adoça os seus tons, deixa a ironia e responde diretamente, descrevendo a sua maneira de sentir (ao mesmo tempo em que critica a maneira de sentir da Rainha). Tenta convencê-la. Há um conflito claro entre ambos. O Rei intervém, voltando a falar sobre a fatalidade da morte, mas *acrescenta* alguma coisa, prometendo ao Príncipe a sua sucessão.

É o suborno. Fica-se sabendo que Hamlet pretendia voltar à sua Universidade, e Cláudio o exorta a ficar. Tenta influenciá-lo. A Rainha se junta a ele em seus argumentos. Estão ambos, desde o início, unidos na tentativa de pacificar o Reino e, para isso, é conveniente que Hamlet fique. Por seu lado ele, ainda que não claramente, procura convencer a mãe de seus erros. Nesse momento se espera uma resposta. Hamlet deve partir ou ficar. O conflito chegou a seu ponto de resolução. É uma resolução simples e pode ser até provisória. Hamlet opta por ficar (ou por obedecer, até onde possa, à Rainha).

Foi uma cena de cinco minutos de duração.

Não houve, aqui, a mudança de todos os interlocutores (nem isso é necessário). Houve, isso sim, por força de um diálogo dramático, certas mudanças sutis. Cláudio, se supunha poder contar com a boa vontade de Hamlet oferecendo-lhe a sucessão, verifica que não foi bem-sucedido. Gertrudes tem agora a certeza de que o filho a condena. Hamlet, se tinha alguma dúvida sobre a posição da mãe, ou sobre a aliança Cláudio-Gertrudes, não a tem mais. E, talvez por isso (uma vez que ainda não falou ao Espectro do Pai), muda a sua posição, decidindo permanecer.

"A lei do drama", de F. Brunetière

É, porém, em Ferdinand Brunetière (1849-1906) que se vão encontrar, a seguir, maiores novidades no que diz respeito a este assunto. É com o seu *La loi du théâtre* que se inaugura uma nova discussão sobre Hegel e Aristóteles, que será, por sua vez, minuciosamente estudada por Brander Matthews (em 1903), Clayton Hamilton (1910), William Archer (1912), Henry A. Jones (1914) etc., até os nossos dias.

Diz, em resumo, Brunetière, na sua *Lei do drama*, que:

> 1 — Existe uma característica essencial comum que aproxima obras de teatro as mais variadas, dando-lhes unidade e identidade. Esta característica não está nas *Três Unidades*, nem

na pureza dos gêneros, ou em qualquer das convenções até então aceitas.

2 — Esta característica é o exercício de uma *vontade*. Mais especificamente:

"No drama ou na farsa, o que nós pedimos ao teatro é o espetáculo de uma *vontade* que se dirige a um *objetivo*, consciente dos meios que emprega".[13]

Naturalmente, já agora, podemos dizer que esta afirmativa estava implícita em Dryden, como também, e com muita ênfase, em Hegel; mas Brunetière vai esclarecê-la e comentá-la com muito maior cuidado.

É assim, pois, que ele explica:

3 — A *vontade* de um personagem dramático não é apenas, por exemplo, o simples *desejo* de um personagem de romance. No romance (na novela) os acontecimentos se sucedem a despeito das vontades. No drama, são as vontades dos personagens que conduzem a ação.

Assim, exemplificando com *Gil Blas* e *O casamento de Fígaro* (Lesage e Beaumarchais), diz Brunetière, textualmente:

"Gil Blas, como qualquer um, quer viver e, se possível, viver agradavelmente. Isso não tem nada a ver com o exercício de uma vontade. Fígaro quer uma coisa definida, ou seja, conseguir que o Conde de Almaviva não exerça sobre Susana o seu senhorial privilégio. E alcança sucesso — não necessariamente através dos meios que tinha escolhido, muitos dos quais voltam-se contra ele; não obstante, ele se manteve constantemente querendo o que queria. Não se cansou de buscar meios para atingir seus fins, e quando estes falharam inventou outros. Isto é o que pode ser chamado de *vontade* de atingir um objetivo, indo direto a ele. Gil Blas, realmente, não tem objetivo".[14]

Continuando, chega Brunetière a dizer que Gil Blas não *age*, *é agido*, de tal forma as coisas lhe acontecem e ele as

[13] Idem, ibidem, p. 407.
[14] Idem, ibidem, p. 407.

vai aceitando, para depois lidar com elas. Ele não tem meta definida, não faz planos e não os segue. E isso, ainda, se explica pelo próprio caráter do gênero épico, que almeja nos dar um retrato da influência que, sobre nós, é exercida pelos acontecimentos exteriores, e não o retrato de uma *vontade em ação*.

Continuando, diz Brunetière:

"É assim que se pode distinguir ação de agitação ou de movimento... Será que agir é mover-se? Claro que não, e não haverá verdadeira ação a não ser por meio de uma vontade consciente de si, consciente dos meios que emprega para conseguir seus fins".[15]

Embora, como foi dito, a semente desta afirmativa esteja nos antecessores de Brunetière (até mesmo em Aristóteles), é a primeira vez que se opõe tão claramente *ação* e *movimento* exterior, ação como vontade consciente, e movimento como mera agitação.

Comparando drama e romance, Brunetière explica que:

4 — O assunto de um drama e o de um romance podem ser, em princípio, o mesmo. Mas não se pode, sempre, fazer de um romance uma peça de teatro; um romance só se transformará numa peça se já for dramático, e só o será se *os seus heróis forem, realmente, os arquitetos do seu destino.*

Em seguida, Brunetière passa a examinar a natureza dos obstáculos que se apresentam ao caminhar das vontades dos heróis dramáticos, concluindo que são de quatro espécies:

a) obstáculos reputados intransponíveis, como o Destino, para os gregos, os decretos da Providência, para os cristãos, as leis da natureza, as paixões violentas, para nós; nesse caso, a peça que daí redundar (vontade da personagem × obstáculo intransponível) será uma *tragédia*;

b) obstáculos dificilmente transponíveis, porém passíveis de serem enfrentados, em geral formados por um preconceito, ou

[15] Idem, ibidem, p. 407.

pela vontade de outros homens; nesse caso, teremos o *drama*;
c) apresentação de duas vontades opostas, ou quando se consegue equilibrar o obstáculo à vontade que deve transpô-lo; tem-se, nesse caso, a *comédia*;
d) finalmente, quando se relativiza todo o conjunto, localizando o obstáculo na *ironia* da sorte, num preconceito ridículo, ou, ainda, na desproporção entre os meios e os fins, temos a *farsa*.

Chamando a atenção para o fato de que não se encontrarão sempre, evidentemente, exemplos puros dos gêneros citados, Brunetière assinala a superioridade da tragédia, na medida em que a vontade aí exercida, por encontrar obstáculos melhores e maiores, *é mais forte*.

E, como conseqüência, entra na discussão do relacionamento entre épocas nacionais de maior liberdade e triunfo da vontade com períodos de um melhor e mais digno teatro.

Mas isso não vem, agora, ao caso...

A refutação que William Archer (1856-1924) opõe à teoria de Brunetière do "teatro como o lugar de desenvolvimento da vontade humana" funda-se em que, segundo o escocês, Brunetière apontou a característica principal de muitos bons dramas, mas não de todos — o que, é claro, invalida qualquer lei, inda que tão relativa como uma *lei* estética.

Assim, por exemplo, diz Archer, onde estaria a *struggle* em *Agamenon*? Nem entre Agamenon e Clitemnestra, nem dentro da própria Clitemnestra. E no *Édipo* de Sófocles? Édipo, de fato, não lutaria contra nada (diz Archer) no decurso da tragédia, pelo menos não no sentido de alguém que aplica sua vontade à consecução de um fim, enfrentando obstáculos. Por outro lado, o que acontece em *Otelo* tampouco é uma luta consciente contra Iago, por exemplo.

Continua Archer a citar exemplos negativos: *As you like it, Espectros*, de Ibsen etc.; conclui, então, que afinal o *conflito* é apenas *um* dos mais dramáticos elementos da vida — e do drama — mas que a insistência no *conflito de vontades* é um erro dos seguidores de Brunetière.

E, para concluir, aponta o *seu* elemento essencial do drama, em substituição ao de Brunetière: a *crise*.

> "Pode-se dizer que o drama é a arte das crises, assim como a ficção é a arte dos desenvolvimentos graduais".[16]

E ainda:

> "Uma peça de teatro é o mais ou menos rápido desenvolvimento de uma crise no destino ou nas circunstâncias, e uma cena dramática é uma crise dentro de uma crise..."[17]

Segundo Archer, enquanto a ficção nos dá vastas áreas de muitas vidas e acontecimentos, o teatro deve enfocar apenas os "pontos culminantes" de dois ou três destinos.

Mas não são todas as crises que interessam ao teatro; a crise que serve, dramaticamente, é a que pode desenvolver-se, através de uma série de crises menores, englobando certo interesse emocional e fazendo nascer caracteres vivos.

Archer abre possibilidades de passagem a toda experimentação não-codificada e também ao teatro estático de Maurice Maeterlinck (1862-1949), que se poderia chamar, pela terminologia de Hegel, de quase totalmente *subjetivo*, e o cita, no seu *O trágico quotidiano*:

> "Um velho, sentado na sua cadeira de braços, esperando pacientemente, à luz da lâmpada — submetendo-se de cabeça baixa à presença de sua alma e do seu destino, imóvel como está, vive, na realidade, de modo muito mais profundo e humano, e de uma vida mais universal, do que o amante que estrangula sua amada, ou do que o capitão que vence a batalha, ou ainda do que o marido que vinga a sua honra".[18]

A posição de Maeterlinck, do mais extremo subjetivismo, é aqui, claro, defendida e justificada. Mas, e se o tal ve-

[16] Idem, ibidem, p. 479.
[17] Idem, ibidem, p. 479.
[18] Idem, ibidem, p. 479.

lho assim permanecesse, por duas horas a fio, haveria aí drama?

Não importa; Archer prossegue dizendo:

> "A única definição realmente válida do *dramático* é a seguinte: uma representação, com pessoas imaginárias, que é capaz de interessar a um público reunido num teatro".[19]

O que não é dizer muito, convenhamos.

No entanto, comentando as objeções de Archer à *lei* de Brunetière, Henry Arthur Jones (1851-1929), no prefácio de sua edição da própria obra francesa, esclarece certos *pontos obscuros* da controvérsia.

Deixa claro de início, por exemplo, que Brunetière nunca exigiu que o conflito do drama fosse sempre um conflito *de vontades*, podendo e devendo ser, muitas vezes, não uma *luta*, não a *struggle* de Archer, mas o caminhar de uma vontade que se choca com *obstáculos*, representados ou não por outras vontades.

É bastante claro que Agamenon, à sua entrada em cena, defronta um tremendo obstáculo, representado pelas vontades unidas de Clitemnestra e Egisto, que querem matá-lo (e o fazem). Agamenon deseja viver, mas não da forma genérica e amorfa apontada por Brunetière, no caso de Gil Blas. Ainda que por breve tempo, talvez, Agamenon toma ciência de sua situação; sua vontade de viver, portanto, será a vontade de vencer a seus matadores, o que é bastante diferente.

Édipo, por outro lado, segundo Archer, também não é um bom exemplo de vontade ativa e consciente. Jones não refuta os argumentos de Archer, preferindo, segundo diz, "entregar a Mr. Archer os escalpos de Agamenon e Ésquilo".

Isso, no entanto, não me parece necessário. Sem que se conte o claro e nítido conflito interior de Édipo, nem o *tom* geral de luta desesperada que tem toda a tragédia (e mais os

[19] Idem, ibidem, p. 480.

conflitos secundários: Édipo × Creon, Édipo × Tirésias, Édipo × Jocasta, Édipo × Mensageiro, Jocasta × Tirésias etc.); assiste-se, no decurso da peça, ao espetáculo da *vontade consciente* de Édipo, determinado a procurar a verdade, chocando-se contra vários obstáculos (o tempo, o medo das testemunhas, sua própria culpa, sem que se fale em Destino ou qualquer valor religioso) e, finalmente, contra o *efeito bumerangue* da verdade — se essa expressão me é permitida. A verdade, no caso de Édipo, volta-se contra ele e o atinge. É o seu principal obstáculo e o seu pior inimigo — o que não impede que a sua vontade consciente a procure até desvendá-la.

O exemplo de *Otelo*, citado por Archer, não é bastante bom, e Jones o desmonta, ainda acrescentando que, segundo lhe parece, não é Otelo o herói do drama, e sim Iago, o qual teria, nitidamente, uma vontade ativa e constante.

Finalmente, examinando a *teoria das crises* de Archer, lembrando que o próprio autor as divide em crises dramáticas e não-dramáticas, Jones conclui, com boa dose de acerto, segundo me parece, que nas crises dramáticas existe sempre uma espécie de *conflito* e, muitas vezes, de conflito de vontades. Ora, se são essas (as crises dramáticas) que, segundo Archer, servem de base a um drama, então é porque um drama se faz com base em um conflito, diz Jones (e digo eu).

Definição de drama de Henry A. Jones

E, para completar, Henry A. Jones apresenta sua própria *lei* (ou definição) de drama:

> "O drama surge quando uma pessoa, ou pessoas, numa peça, estão, consciente ou inconscientemente, em conflito com um antagonista, ou uma circunstância, ou a Sorte. Ele é mais intenso quando, como no *Édipo*, o público conhece o obstáculo, e a personagem não. O drama surge, assim, e continua até que

> a personagem também conheça o obstáculo, sustenta-se enquanto observamos as reações físicas, mentais ou espirituais das personagens aos opositores (pessoas, circunstâncias ou Sorte). O drama diminui quando a reação decai e acaba quando a reação se completa. Esta reação da personagem ao obstáculo toma a forma de outra vontade humana, numa colisão quase completamente equilibrada".[20]

E ainda:

> "Uma peça é uma sucessão de *suspenses* e crises, ou uma sucessão de conflitos iminentes e conflitos deflagrados, caminhando numa série de clímax ascendentes e acelerados desde o começo até o fim de um esquema organizado".[21]

Estas definições incluem (e complicam) Brunetière e Archer; incluem, no entanto, a indicação de alguns elementos extras: reforçam a noção de *obstáculo*, cuja grandeza e importância deve estar à altura da vontade que o defronta; introduzem a noção de *suspense*, momento de expectativa maior antes da crise, a noção de conflitos *iminentes* e conflitos *deflagrados* — trazendo à baila novamente a questão da dinâmica dos conflitos; e, finalmente, a noção de *clímax*, momento de altura maior no desenho geral e conjunto da obra.

Conquanto não acrescente muita coisa, Brander Matthews (1852-1929), professor norte-americano de literatura, de qualquer forma deixa bastante clara a questão Brunetière-Archer, no seu *O desenvolvimento do drama* (1903):

> "Devemos a Ferdinand Brunetière — o qual aproveitou muito de Hegel — o claro estabelecimento de uma importante lei, mal percebida por críticos anteriores. Diz ele que o drama difere das outras formas de literatura no fato de que, sempre, deve tratar com alguma forma de expressão da vontade humana. Se uma peça realmente nos interessa, é porque ela apresenta uma luta; seu protagonista deve desejar alguma coisa, lutando por isso com todas as suas forças. Aristóteles definiu a tragédia como a 'imitação de uma ação'; mas, por ação, não queria significar apenas movimento — o tumulto fictício, freqüentemente encontrado no melodrama e na farsa. Pode ser que, ao dizer *ação*, os gregos quisessem dizer *conflito* ('struggle'), uma luta na qual o herói sabe o que quer e o quer com todas as suas forças, fazendo tudo para consegui-lo. Ele (o herói) pode ser vencido por um antagonista onipotente, ou pode ser traído por uma fraqueza de sua própria alma. Mas a força da peça, e o interesse para o espectador residirá no equilíbrio entre as forças contendoras..."[22]

Tão longa citação justifica-se pela sua extrema clareza e boa colocação. Continuemos:

> "Uma vontade determinada, resolvida a conseguir seu objetivo, isto é o que sempre encontramos na forma dramática; e isto é o que não encontramos na forma lírica ou épica".[23]

Assim, juntando Aristóteles e Hegel, Dryden e Brunetière, temos tido, até aqui, uma quase total consonância: teatro é ação, ação dramática é conflito, em geral de vontades conscientes de seus meios e caminhando determinadamente em busca de seus objetivos. Isto, enquanto se falar em *teatro dramático*, em *teatro aristotélico* (e não épico, e não brechtiano, e não outras formas subseqüentes ou concomitantes), está parecendo ponto pacífico.

Trazendo alguma coisa de novo à discussão, George Pierce Baker (1866-1936), no seu *Técnica dramática* (1919) acrescenta o elemento *emoção* aos arrolados por seus predecessores e abre mais um campo para estudo.

De fato, enquanto ressalta a necessidade de se ganhar a atenção do público, pelo que acontece na peça, pela caracterização dos personagens, pelo diálogo, Baker, ao concluir que a *ação* é o ponto central do drama, estudando o proble-

[20] Idem, ibidem, p. 469.
[21] Idem, ibidem, p. 468.
[22] Idem, ibidem, p. 493.
[23] Idem, ibidem, p. 493.

ma em seu nascedouro (na tragédia grega), diz que o que mantinha aceso o interesse do espectador, naquele caso, era "o movimento imitativo dos atores, ou seja, a ação física".[24]

Mostrando (ou tentando mostrar) que, sempre, a ação nas peças, e as peças de ação, tiveram a preferência de todos os públicos, Baker conclui, não obstante, que a ação por si não basta, se não for *recheada* de emoção. O que o homem faz deve mostrar o que ele é, o que ele sente. A ação física, por si, não é dramática. Passa a sê-lo quando se conhecem as razões da ação, e elas nos emocionam.

Assim, exemplificando com a 1ª Cena do 1º Ato de *Romeu e Julieta*, Baker mostra que a grande briga que dá início à peça, conquanto toda feita de ação física, só interessa e é dramática na medida em que nos mostra a inimizade entre as casas Montecchio e Capuleto, prepara as personagens Benvolio e Teobaldo, motiva o decreto de banimento etc. A ação física serve para revelar estados de alma que, estes sim, vão despertar adesão ou repulsa (portanto, interesse) no espectador.

Baker ressalta, preocupando-se, aliás, com o estatismo já mencionado antes (em Maeterlinck, por exemplo, a quem cita de passagem), que uma "atividade mental bem marcada" pode ser tão dramática quanto a simples ação física.

E cita o monólogo de *Hamlet*; parado, sem nenhuma atividade física, o Príncipe oscila entre *ser* ou *não ser*, ou seja, entre viver e morrer. Diz Baker que, conhecendo já o torturado herói, somos levados a simpatizar com ele...

Isto acontece sim, evidentemente, mas acontece mais, parece-me: Hamlet é, como já foi dito, um personagem hesitante, que se pode considerar, para discussão, ou dúbio, ou conflituado intimamente. Preferiria dizer que se trata, mesmo, do conflito íntimo de alguém que pode:

[24] Ibem, ibidem, p. 497.

a) calar-se, omitir-se, conviver com sua mãe, não ser um homicida, casar-se, realizar-se amorosamente, seguir sendo um príncipe e, talvez, chegar a rei.

ou

b) falar, agir, condenar a própria mãe, matar, perder o amor, ser um condenado, morrer (embora vingando o pai, ponto positivo desta hipótese).

Ora, vivendo, Hamlet não vê como possa deixar de vingar-se; *sua vontade* é a de vingar-se, matando.

Os obstáculos que encontra concretizam-se nas vontades de Cláudio e Gertrudes e de todos os partidários do Rei; na vontade de Ofélia e de todos os que desejam o seu *bem* (ou seja, a sua passividade); nas dificuldades concretas que são opostas aos seus planos; e, finalmente, nos próprios vetores que, no seu caráter, apontam caminhos diversos.

Posto em situação de ter de optar entre viver e morrer, Hamlet faz um rápido (e não frio) balanço das vantagens e desvantagens de ambas as hipóteses e, movido por inúmeras razões, opta por viver. E isso interessa ao público, e isso é ação dramática; não apenas porque nos emociona e nos faz simpatizar com o herói; mas porque é *conflito*. Conflito interior muito bem exposto, com sua intensificação, eclosão e resolução.

Sigamos, no entanto, com Baker; acrescenta ele que não só a atividade mental pode ser dramática, mas até a *inatividade total*, se ela expressa um contraste com alguma coisa a ser desejada pelo público, que foi preso pela emoção. E dá o exemplo do velho inválido numa casa em chamas. Sem esquecer que o exemplo em si é bastante melodramático, podemos supor que se trata, aqui, de uma cena incidental, e não do total assunto de uma peça. A inatividade pode, é claro, ser ação dramática, da mesma forma como uma *omissão de socorro* pode ser um crime. Se uma criancinha está morrendo de sede e uma megera permanece imóvel, sem lhe dar água,

num melodrama qualquer, é claro que isso é dramático (ruim, mas dramático), uma vez que a nossa megera está *fazendo* alguma coisa (está *matando* a criancinha, por omissão de ação).

Assim, não é a inatividade em si, mas o *contraste* entre a ação que se deveria esperar de alguém e a sua *inação* que é dramático. Naturalmente, esta inatividade não pode constituir o todo de uma peça, será apenas parte dela. Mas, é claro, o personagem que, podendo fazer alguma coisa, escolhe não fazê-la, ou, totalmente impotente, sucumbe à sua impotência, também está imerso num conflito. A nossa megera do exemplo acima *escolhe* deixar morrer a criancinha porque *quer*, porque isto lhe servirá de alguma forma à vontade, no seu caminho para vencer alguém ou alguma coisa. O velhinho imobilizado que morre na casa em chamas provavelmente *não queria* morrer. Seu conflito é com a própria impotência física.

Diz Baker, ainda, que se pode chegar, a esta altura, a três *conclusões*, com respeito ao dramático:

> 1 — Pode-se despertar emoção no espectador pela mera *ação física*, desde que esta desenvolva a história, ou mostre melhor um personagem, ou faça as duas coisas; pode-se conseguir a mesma coisa pela *ação mental*, desde que bem acompanhada pelo público; e até pela *inação*, se a caracterização e o diálogo forem de boa qualidade.
> 2 — Ao contrário do que se pensa, não é a *ação*, mas sim a *emoção* o ponto central do drama.
> 3 — É errôneo supor que existem assuntos não-dramáticos, na medida em que são destituídos de ação, uma vez que, nas mãos de um dramaturgo hábil, que saiba criar uma relação emocional com seu público, todos os assuntos valem.

Opondo-se, enfim, à teoria do conflito de Brunetière, e à teoria da crise de Archer, Baker apresenta, como os demais, sua própria visão do assunto, adaptando a definição de Archer:

> "Dramático é o que, através da representação de personagens imaginárias, interessa, provocando suas emoções, à média do público reunido num teatro".[25]

E, para terminar:

> "A emoção, cuidadosamente veiculada, é o ponto fundamental de todo bom drama; ela deve ser veiculada pela ação, pela caracterização e pelo diálogo. Isto deve ser feito num certo espaço de tempo que, normalmente, não exceda duas horas e meia e nas condições físicas do palco, não através do próprio autor, mas de atores".[26]

Torna-se muito difícil, parece-me, afirmar que é a emoção trazida pela ação (e não a ação que provoca a emoção) o elemento que tem primazia no âmbito do dramático. A prioridade, no caso, não altera muito as coisas.

O conflito social

Vimos até o momento que a ação dramática (com a parcial — ou apenas aparente — exceção de Baker) tem centralizado a atenção dos que procuram o ponto principal da estrutura do drama; Baker chama a atenção para o primado da emoção, que, no entanto, é veiculada pela ação dramática, pelo diálogo, pela caracterização de personagens. E, conquanto defenda até a inatividade emocionante, no fundo não nos dá a regra para conseguir a eficiência dessa inatividade.

Por outro lado, em todos os momentos da discussão se falou em conflito, ora de vontades, ora da vontade contra outras forças, ora, ainda, conflito interior. E, num dos casos (o de Archer) falou-se do teatro como da arte das crises. O que seria uma *crise*? Seria, parece-me, o ponto culminante de um conflito. Pela altura da metade de *Casa de bonecas*,

[25] Idem, ibidem, p. 501.
[26] Idem, ibidem, p. 501.

de Ibsen, por exemplo, o casamento de Nora e Helmer está *em crise*. Como se reconhece isso? Porque o conflito, que se vinha entremostrando desde o início, é posto às claras e vem a eclodir. *Antígone*, de Sófocles, é bem uma peça de *crise*. Por quê? Porque os conflitos entre a heroína e Creon, entre as leis da família e as leis do Estado, de repente são postos a nu, explodindo.

Vejamos agora o que diz, sobre o assunto, John Howard Lawson, homem de teatro norte-americano, nascido em 1894, na sua *Teoria e técnica da dramaturgia* (1936),[27] em dois capítulos que se chamam, exatamente, "A lei do conflito" e "Ação dramática".

Diz inicialmente Lawson que:

> 1 — Um conflito dramático deve ser um *conflito social*. Pode ser uma colisão dramática entre seres humanos, ou entre seres humanos e as circunstâncias, incluindo-se aqui as forças sociais e as forças da natureza. O que não se pode imaginar é um conflito entre dois grupos de forças naturais. O Homem sempre deve estar envolvido nisso.
>
> 2 — O conflito dramático, por outro lado, está sempre ligado ao exercício da vontade consciente. Um conflito sem vontade consciente, totalmente subjetivo ou totalmente objetivo, não é peculiar ao ser humano, nem social, portanto.
>
> 3 — O caráter essencial do drama, assim, é um conflito social no qual a vontade consciente é exercida, lançando pessoas contra pessoas, ou grupos, ou forças naturais e sociais.

Conseqüência do que ficou dito é o que expõe Lawson, quando, ao estudar a qualidade do drama, exemplifica com a guerra, ou com uma luta de boxe. Uma luta é um conflito entre duas pessoas; uma guerra é um conflito entre dois grupos humanos. Mas, conquanto sejam dramáticos, não são drama. Por quê?

Porque, continua, o que conta na questão relativa à *vontade* é a sua *qualidade* e o *grau* de consciência que ela envolve.

[27] Idem, ibidem, p. 539.

Contrapondo-se às objeções de Archer a Brunetière, diz Lawson que o francês não se referia especificamente ao *choque de vontades de pessoas*, quando falava em conflito. Evidentemente, existe conflito na cena do balcão de *Romeu e Julieta*: não entre as vontades dos dois personagens diretamente envolvidos, mas entre os grupos de pessoas que formam as duas famílias, principalmente. Cada um dos interlocutores, Romeu e Julieta, tem uma boa dose de vontade consciente, e a exerce, lutando contra os numerosíssimos obstáculos que lhes são opostos. Que, *naquela cena*, não esteja aberto o conflito, é outra coisa.

Na questão relativa a *Édipo* e a *Espectros* (duas das peças que estão em discussão desde que se começou a refutar Brunetière) diz Lawson que, começando elas numa *crise* (para usar a terminologia de Archer), é natural que tenham boa parte de sua ação já acontecida. Édipo não é nunca uma vítima passiva (sobre isso já se disse bastante). Quanto a *Espectros*, Lawson enfatiza a personalidade da Sra. Alving, e sua luta contínua por dominar os acontecimentos. Oswald se opõe ao seu destino com todas as forças e tampouco se conforma com ele. Não se trata, por muitas razões, de um acomodar-se passivo por parte de qualquer personagem.

Refutando mais uma vez Archer, diz Lawson que a *crise* é o momento culminante do conflito, e que não teria validade se não envolvesse vontade humana e se não fosse *preparada*.

Este capítulo, o da *preparação* (de um conflito, de uma atitude, de uma ação, de uma crise), é extremamente importante, e me parece que nos deveríamos deter nele por algum tempo.

Preparar dramaticamente alguma coisa é criar, no âmbito de uma peça, indicações através das quais o público possa, consciente ou inconscientemente, acompanhar a evolução dos personagens e aceitar, basicamente, a solução do dramaturgo.

A preparação

Em *Dama das camélias*, a protagonista deve morrer tuberculosa: como aceitá-lo se não nos forem dadas, através da peça, por palavras, atitudes, ações da protagonista e reações dos outros personagens, *indicações* que preparem o desenlace? As atitudes físicas do personagem, suas palavras, seu relativo desencanto, sua geral falta de esperança (e a apreensão reinante ao seu redor) são a *preparação* de sua morte. Certas exposições verbais que mostram a maneira como era tida a *demi-mondaine* que é Marguerite dão-nos elementos para preparar o conflito com a família de Duval (que, na verdade, é o conflito da heroína com a parcela *honesta* da sociedade). Suas atitudes levianas e interesseiras (até certo ponto) são, por outro lado, indicações preparatórias de seu conflito com o próprio Duval. E assim por diante.

Em *Casa de bonecas*, por exemplo, Ibsen nos dá, talvez, a primeira indicação preparatória do conflito que irá eclodir entre Nora e Helmer, ao colocar a protagonista em cena, comendo escondido os bombons que o marido lhe proibira. Claro está que esta ação serve também para caracterizar Nora, que nos aparece, só por este detalhe, como:

a) uma pessoa gulosa;
b) uma pessoa infantil;
c) uma pessoa *tutelada* pelo marido;
d) uma pessoa capaz de mentir;
e) uma pessoa capaz de se rebelar.

No entanto, naquele momento e naquelas circunstâncias, a colocação *em cena* (e não numa mera indicação verbal) deste pequeno ato de rebeldia consciente (que, de resto, está também ligado a uma espécie de festejo) *prepara* o nascimento de uma Nora independente, que vai acontecer no fim da peça.

Mas as indicações de preparação devem, evidentemente, ser discretas, eficientes, bem medidas. Um excesso de preparação desvenda ao espectador, antes da hora, os caminhos da ação. Tudo fica aberto e não existe mais expectativa nem surpresa. Por isso, ao mesmo tempo que faz Marguerite Gautier tossir, desfalecer e desesperar-se, Dumas Filho cria para ela momentos de entusiasmo, de sonhos e de esperanças futuras. Ibsen faz, no 1º Ato de *Casa de bonecas*, o desenho de um lar feliz, com festa, presentes, árvore de Natal. Nora é a *cotovia* de Helmer, Helmer é o protetor de Nora. Há longos diálogos em que ele lhe diz como está ansioso por defendê-la e cuidar dela (quando, dois dias depois, está pronto para abandoná-la à própria sorte).

Esta preparação negativa (ou *contrapreparação*) é a grande arma dos escritores de novelas (e peças) policiais, que se fartam de nos dar falsas pistas, através da presença de tias malignas, mordomos armados de revólveres, jardineiros loucos etc., para, ao final, ficarmos sabendo que o assassino era o hóspede mais simpático (ou, no máximo, o próprio policial).

Assim, de preparação e contrapreparação, construímos o caminho do conflito e, portanto, da *crise*, segundo Archer.

A definição de Lawson

Mas, voltemos a Lawson; diz ele que a definição de Henry A. Jones, do drama como uma sucessão de conflitos iminentes e conflitos deflagrados é mais uma definição de *construção* do que de *princípio*. "A *crise*, a *explosão dramática* é criada pela lacuna existente entre o alvo e o resultado",[28] diz Lawson.

Assim, por exemplo, a *crise*, em *Antígone*, seria o espaço vazio que ficou entre o seu desejo de enterrar o irmão e a sua morte. A força de sua vontade estava dirigida para o

[28] Idem, ibidem, p. 540.

seu objetivo: honrar o irmão morto. Visto que, por força do obstáculo que lhe é oposto (proibições e constrangimento físico), ela é obrigada a insistir, escondendo-se e usando de subterfúgios, sobrevém o castigo: a morte. Ela, que queria apenas enterrar o irmão, acaba sendo morta. O descompasso entre seu objetivo e o seu destino final seria, para Lawson, a *crise*, a *explosão dramática*.

A *vontade* exercida pelo personagem na busca do seu objetivo deve ser, diz Lawson, *realista*, ou seja, deve estar de acordo com o objetivo a ser atingido, para que nos convençamos da sua verossimilhança. Um personagem que quer ser imortal, ou quer a Lua, ou quer viver quinhentos anos, normalmente não nos convenceria devido à impossibilidade de consecução do objetivo e, portanto, inadequação da vontade. Por outro lado, a *força* da vontade deve ser compatível com o objetivo. Ninguém toma uma distância de vinte metros para saltar vinte centímetros, por exemplo.

Ao final do capítulo sobre "Conflito", Lawson, naturalmente, oferece-nos a sua definição de drama:

> "O caráter essencial do drama é o conflito social — pessoas contra outras pessoas, ou indivíduos contra grupos, ou grupos contra outros grupos, ou grupos contra forças sociais e naturais — conflito no qual a vontade consciente, exercida no sentido de se alcançar objetivos específicos e aceitáveis, é suficientemente forte para trazer o conflito ao ponto da crise".[29]

E, na discussão de ação dramática, Lawson parte do ponto final do capítulo referente a conflito. Desde que o conflito é o caráter essencial do drama, e deve ser levado até o ponto de crise (isto é, deve *crescer*, deve *aumentar*, deve sofrer um *movimento*), e desde que existem no drama várias crises — que seriam mudanças de equilíbrio — uma peça é uma série de mudanças de equilíbrio entre forças conflitantes, e o seu *clímax* seria a *maior* mudança de equilíbrio possível nas condições dadas (*peripécia*? E por que não?).

[29] Idem, ibidem, p. 542.

"Ação — diz St. John Ervine, citado pelo autor — é desenvolvimento e crescimento." Ora, Baker diz que a ação pode ser física ou mental, desde que provoque uma resposta emocional. Mas, o que é isso? Ação de fato é mudança de equilíbrio e *deve* englobar físico e mente. A *expectativa* da mudança já é o começo da ação. Mas a ação em si acaba sempre se concretizando num evento físico.

Deve-se distinguir *ação* de *atividade* (movimento em geral). A ação é uma espécie de atividade, uma forma de movimento, mas a efetividade da ação não depende *do que* se faz e sim do sentido com que se faz.

A ação pode ser confinada a um mínimo de atividade física, mas esse mínimo determina o *sentido* da ação. Estar sentado numa cadeira ou simplesmente falar envolve um mínimo de atividade física. Encontrar a qualidade e o grau de atividade que convém a determinada ação — isso é o trabalho do dramaturgo.

O diálogo é, também, uma forma de ação (e isto já tinha sido verificado, em Schlegel). O diálogo abstrato, que não faz caminhar a ação, *não é dramático*. A fala só vale enquanto descreve ou exprime ação dramática. Literalmente:

> "A ação projetada pela fala pode ser retrospectiva ou potencial, ou pode ser concomitante. Mas o único teste para a eficiência do que está sendo dito está na sua concretude, no impacto físico, na sua qualidade de tensão".[30]

O diálogo não revela um estado mental, apenas; ele atualiza esse estado. A personagem fala para exprimir-se, e assim *age*.

A ação não pode ser estática; ela deve estar sempre em processo, sempre em *devir*, fluindo. Vem de uma ação e de-

[30] Idem, ibidem, p. 543.

semboca em outra, envolvendo várias mudanças de equilíbrio. A imobilidade física, nesse caso, pode ser extremamente expressiva de *tensão*, devir, mudança de equilíbrio, progresso, ação, enfim.

O solilóquio de Hamlet pode ser, assim, novamente considerado. As falas, no caso, expressam uma iminente mudança de equilíbrio, e a decisão levará a uma nova fase na vida do personagem.

Citemos literalmente:

> "Ação dramática é atividade que combina movimento físico e diálogo; inclui expectativa, preparação e realização de uma mudança de equilíbrio que é parte de uma série de outras mudanças. O movimento em direção à mudança pode ser gradual, mas o processo deve realmente acontecer. A falsa expectativa e a falsa preparação não configuram ação dramática. Esta pode ser simples ou complexa, mas, em todas as suas partes, deve ser objetiva, progressiva e cheia de significado".[31]

Permitamo-nos, então, voltar às perguntas iniciais: ação dramática, unidade e conflito? Seria isso? Seriam esses os elementos que, pelo menos dentro do tipo de dramaturgia que nos propusemos a estudar aqui e que chamaríamos, neste momento, dramaturgia aristotélica, nos dão o esqueleto, a estrutura, o corpo de uma peça de teatro?

Ora, e resumindo segundo Aristóteles, a unidade da ação dramática — unidade de idéia central, unidade de movimento central, espinha dorsal de um drama — é a única indispensável. Ação, segundo ele, é *o que* deve ser imitado. Nada mais seria necessário dizer para enfatizar a importância que concede à ação dramática e à sua unidade.

Ação, segundo Dryden, é aquilo que *queremos fazer* e *fazemos*. E, segundo Hegel, ação dramática é vontade consciente, movendo-se para diante através de conflitos. E a *unidade da ação* está no objetivo único, determinado, alvo da

[31] Idem, ibidem, p. 543.

vontade consciente da personagem livre, que enfrenta vontades opostas.

Schlegel mostra que existe ação no diálogo conflitante e modificador, atuante; Brunetière enfatiza a importância do conflito de vontades e ainda dos obstáculos a serem criados para se contraporem a essas vontades. Archer, afastando-se da teoria do conflito, acaba criando a teoria das *crises*. Termina-se, porém, por verificar, com Jones, que crise é resultado de conflito. Jones, no entanto, chama a atenção para o caráter dinâmico do conflito, quando fala em conflitos iminentes e conflitos deflagrados.

Baker avoca para a emoção o papel preponderante na criação do texto dramático; mas diz que essa emoção é levada ao público pela ação dramática, recaindo, portanto, nos termos dos que o antecederam. E Lawson, finalmente, chama a atenção para o fato de que o conflito dramático deve ser um *conflito social* (já definido anteriormente), não sendo necessário que aconteça, exclusivamente, entre duas vontades humanas. E lembra que a ação dramática não é movimento exterior, mera atividade, mas sim *devir*, tensão, crescimento, diálogo concreto, objetivo, dinâmico.

Porém, mais próximo a nós, um professor brasileiro procurou harmonizar as leis da dialética de Hegel com a sua própria visão estética, disso resultando o estabelecimento de novas leis para a construção do drama. Esse professor, autor e diretor de teatro, foi Augusto Boal.

2

As leis do drama segundo Hegel/Boal

No decorrer dos anos de 1961/62, pude assistir a um Curso de Dramaturgia e Crítica oferecido pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, em sua primeira fase, ainda não oficial. Fui, nesses anos, aluna, na cadeira de dramaturgia, de Augusto Boal, então autor e diretor ligado ao Teatro de Arena de São Paulo, atualmente homem de teatro de expressão internacional.

Daquele curso e da cadeira de dramaturgia, emergiu, então, para todos nós, alunos e professor, um conjunto de *leis do drama*, extraídas de Hegel e de sua lógica dialética por Augusto Boal e aplicáveis ao drama aristotélico. Estas leis passaram a ser utilizadas por todos nós, para a análise de textos importantes e criação de novos textos, e de sua eficácia e praticidade passamos nós, alunos, a ter provas antes mesmo de podermos, a rigor, conhecer as suas origens e entender as suas bases teóricas.

Vinte anos depois, consultado por carta, Boal responde, a um pedido meu de esclarecimentos, sobre a origem das *nossas* leis do drama:

> "Pelo que me lembro, tentei adaptar, ou sistematizar, os conceitos hegelianos dentro das 4 leis da dialética, e deu nisso:
>
> 1. Lei do conflito;
> 2. da variação quantitativa (ação dramática);
> 3. variação qualitativa;
> 4. interdependência".
>
> (Carta à autora, de Paris, a 1.º de janeiro de 1981.)

Portanto, são quatro as leis; e, de acordo com nossas antigas anotações e discussões, isto tudo, resumindo, quer dizer o seguinte:

a) teatro é conflito; todo drama pressupõe conflito, confronto de vontades, idéias, pontos de vista, ações. Onde não há conflito, não há drama;

b) a ação dramática, o movimento interior, o devir, constituem a própria essência de uma peça de teatro e são conseqüência do conflito. Não do conflito estático, que não aumenta, não cresce, mas sim daquele que se intensifica e, portanto, varia quantitativamente;

c) a variação qualitativa é o ponto de mudança para o qual caminha o conflito, em sua intensificação. Chegado a esse ponto de aquecimento máximo, a linha do conflito deve *mudar*, sofrer uma variação — ou salto — qualitativa;

d) tudo isto — conflito, ação dramática, variação quantitativa, salto qualitativo — deve estar submetido a uma unidade fundamental do todo, à interdependência de todos os componentes, à constância da idéia central, espinha dorsal da obra, e que é, outra vez, o correspondente à regra aristotélica da unidade da ação.

Seria interessante tentar seguir, na medida do possível, o caminho percorrido por Augusto Boal, na adaptação das leis da dialética de Hegel ao drama. Fazemo-lo, sem maiores pretensões, através da obra de Henri Lefebvre,[32] sem ignorar que outras muitas existem a esclarecê-lo ou contrapor-se a ele, mas não desejando esgotar o assunto (o que, de resto, não seria o tema deste trabalho).

[32] LEFEBVRE, Henri. *Lógica formal, lógica dialética* [Logique formelle, Logique dialectique]. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

As leis da dialética segundo Lefebvre

Assim, segundo o autor citado, as leis da dialética são *cinco*:

a) Lei da interação universal;
b) Lei do movimento universal;
c) Lei da unidade dos contraditórios;
d) Lei da transformação da quantidade em qualidade, ou Lei dos saltos;
e) Lei do desenvolvimento em espiral, ou Lei da superação.

O mesmo Lefebvre nos dá, na obra já citada, notícia do que dizia Engels a respeito; assim, consoante Engels (através de Lefebvre), as leis da dialética são *três*:

a) Lei da transformação da quantidade em qualidade;
b) Lei da interpenetração dos opostos;
c) Lei da negação da negação.

Vemos aqui que a lei "a", segundo Engels, é a "d" segundo Lefebvre; a "b" de Engels é a "c" de Lefebvre; finalmente, a "c" de Engels é a "e" de Lefebvre.

Ou seja, esclarecendo: quando Engels fala em quantidade e qualidade, é seguido por Lefebvre; quando fala em interpenetração dos opostos, Lefebvre fala em unidade dos contraditórios; finalmente, quando Engels se refere à negação da negação, Lefebvre prefere falar em superação, ou desenvolvimento em espiral, que compreende a negação, a negação da negação e conseqüente superação.

No entanto, existe ainda, na própria obra citada de Lefebvre, mais uma versão das leis, que é a de Joseph Stalin; desta forma, no seu livro *Materialismo dialético e Materialismo histórico* (seguindo a citação de Lefebvre), Stalin aponta *quatro* leis da dialética:

a) Lei da interdependência universal;
b) Lei do devir universal;
c) Lei da interpenetração dos opostos;
d) Lei dos saltos, das transformações da quantidade em qualidade.

Já podemos notar que, novamente, as leis acabam por se identificar em todas as versões, sendo a de Lefebvre, como se viu, a mais completa, uma vez que explicita a *superação*, contida de forma implícita nas demais organizações.

Temos desta forma, segundo os três codificadores citados, as seguinte *leis da dialética*:

1. Lei da *interação universal*, ou da interdependência universal.
2. Lei do *movimento universal*, ou do devir universal.
3. Lei da *unidade dos contraditórios*, ou da interpenetração dos opostos, conflitos, contradições internas.
4. Lei da *transformação da quantidade em qualidade*, ou Lei dos saltos.
5. Lei do *desenvolvimento em espiral*, ou Lei da negação da negação.

Resta-nos agora explicar seu conteúdo (na medida do possível) e estabelecer sua ligação com as leis do drama a que nos referimos no início.

A primeira lei: da interação universal

Pode-se dizer que interação universal é a conexão, a mediação recíproca de tudo o que existe com tudo o que existe. Nada é isolado na natureza — nem na sociedade — e nada pode ser tomado isoladamente. O conhecimento é conhecimento de todas as coisas enquanto se relacionam e dessas relações. O que interessa ao conhecimento é o conjunto dos fenômenos e não cada fenômeno isolado e fechado em si. Tudo age sobre tudo e tudo recebe a ação de tudo.

A segunda lei: do movimento universal

Como conseqüência da interação universal surge o movimento universal; movimento *interno*, proveniente de cada coisa e movimento *externo*, mercê do qual cada coisa recebeu influência e influenciou. Nada é estático na natureza, e tudo flui; no entanto, nada passa completamente, porque o que era ficou no que é e se transformou, pelas suas relações mútuas,

no que é conjuntamente com ele. Tudo é *devir*; tudo tende para o seu fim e tudo o que nasce já está morrendo. No entanto, tudo o que morre renasce, num movimento em espiral, ascendente. Nada passa de novo pelo mesmo caminho, mas o movimento é movimento para a frente e para cima.

A terceira lei: da unidade dos contraditórios

Entramos agora no terreno mais estrito da lógica; assim, enquanto a lógica formal aristotélica se atém ao princípio da identidade (o que é, é; o que não é, não é; "A" é igual a "A"; "A" não pode ser igual a "B"; o homem não pode ser, ao mesmo tempo, mortal e imortal), a lógica concreta, dialética, busca surpreender, dentro do princípio de identidade, indispensável a um pensamento coerente, a sua *mobilidade*, o seu conteúdo verdadeiro. "A" é igual a "A", é claro, mas esta afirmação, conquanto lógica e indiscutível, não tem sentido se permanecer assim. É estática e inútil. Hegel explica que o princípio de identidade e, mais ainda, o princípio de contradição, são de natureza sintética, contendo também o *outro* da identidade, e mesmo a não-identidade, a contradição imanente. Quando se diz *homem* se diz também o *não-humano* e quando se diz *mortal* deve-se saber o *imortal*, para que se possa estabelecer a diferença. Diferença é relação, relação entre diferentes. Manter *ad infinitum* a forma do princípio de identidade — "A" é "A" — é cair no absurdo, no não-pensamento. O pensamento não caminha, se dissermos sempre que homem é homem, espaço é espaço e assim sucessivamente. Nosso pensamento, quando concreto, afirma, ao contrário, que "A" é "B", isto é, que o sol é claro. Estabelece, assim, relações entre as coisas.

Naturalmente, *homem* e *imortal* são contraditórios, ou se se quiser, opostos. Mas existe imortalidade no homem; existe imortalidade no ser mortal. O frio e o quente se interpenetram; há um momento em que o frio se torna quente, e vice-versa.

Assim, diz Lefebvre:

> "A contradição dialética é uma inclusão (plena, concreta) dos contraditórios um no outro e, ao mesmo tempo, uma exclusão ativa... O método dialético busca captar a ligação, a unidade, o movimento que engendra os contraditórios, que os opõe, que faz com que se choquem, que os quebra ou os supera".[33]

É esta interpenetração, e conseqüente unidade dos contraditórios, que se formaliza na terceira lei da dialética hegeliana.

A quarta lei: das variações, quantitativa e qualitativa

Cada ser é de uma *qualidade*; ele *é* uma qualidade finita. O nosso é um mundo qualitativo, onde cada coisa é de uma forma, de um jeito, determinada como *algo*. E é a qualidade que nos dá as características desse algo.

Porém os seres não são (e o mundo não é) apenas qualitativos (dizem Lefebvre e Hegel); se fossem, o *devir*, o movimento interior, seria ou totalmente contínuo ou totalmente descontínuo (por ausência de quantidade). Ou o devir sobreviria, como diz Bergson, de uma forma brumosa, indefinível, ou aconteceria aleatoriamente, as qualidades se modificando sem nenhuma razão interior. De qualquer das duas formas, dizem os dois autores acima citados, o mundo se transformaria no caos.

O que dá ao mundo qualitativo uma estrutura definida, assim, é a *quantidade*, que introduz a continuidade concreta, a gradualidade. Diz Lefebvre:

> "No devir, a qualidade dura, se prolonga, se repete; conserva-se a mesma no curso de um crescimento quantitativo gradual. Assim, a água conserva sua qualidade ao aquecer-se ou ao resfriar-se".[34]

Mas a quantidade introduz também a *descontinuidade*. O ser qualitativo, durante momentos, conserva-se o mesmo (a água enquanto esquenta), mantém a sua unidade, mantém-se quali-

[33] Idem, ibidem, p. 238.
[34] Idem, ibidem, p. 211.

tativamente igual. Mas, após um crescimento quantitativo relativamente calmo, a unidade qualitativa é abolida de um só golpe, substituída por "outra coisa": é o salto qualitativo.

O devir concreto, portanto, atravessa momentos de *crise* (é curiosa a terminologia, tão dramática), processa-se por *saltos*.

Assim, as modificações quantitativas se aceleram e desembocam no *salto*. A modificação qualitativa é brusca e provém de um conflito. E, diz Lefebvre, textualmente:

> "anotamos que a lei dos saltos é a grande lei da ação".[35]

O que é muito significativo.

A quinta lei: do desenvolvimento em espiral (ou da superação)

A lei do desenvolvimento em espiral é, claramente, uma conseqüência da segunda e terceira leis, ou seja, do movimento universal e da unidade dos contraditórios. É, ainda, a lei da negação da negação de Engels.

Explicando o complexo problema da negação da negação em Hegel (conceito do qual parte, evidentemente, Engels), diz Caio Prado Jr.:[36]

> "A Razão (consciência, pensamento) se afirma, se propõe: é o plano racional em que o Homem livre se determina — Hegel chamará esse primeiro momento de *afirmação*.
> A Razão se objetiva, exterioriza: é o plano racional que se realiza pela ação do Homem; e o Real assim formado, e exterior ao Pensamento, se oporá a ele como um 'outro'. É a *negação*. Essa oposição entre a Razão e sua exteriorização, entre a Razão e o seu 'outro' representa uma contradição que leva a Razão a 'negar' aquele 'outro'. É a *negação da negação*.

[35] Idem, ibidem, p. 239.

[36] PRADO JUNIOR, Caio. *Dialética do conhecimento*. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1955. 2v.

> Mas negando a negação, a Razão se afirma novamente, e recomeça o processo, ou melhor, para usar a expressão hegeliana consagrada, a *dialética*. Note-se contudo que a *negação da negação*, que representa a *afirmação* do ciclo seguinte, não é mais a *afirmação* anterior, mas se eleva acima da *negação* precedente e do Real que ela representa. A *negação da negação* engloba pois esse Real que no ato de se propor ela recolhe para se fazer a *afirmação* com esse acréscimo. Essa nova *afirmação* é assim algo mais que a *afirmação* anterior".

Portanto, sendo a contradição uma negação, e também uma negação da negação, o movimento que a isto se segue é a *superação*, que engloba ambas as posições e vai além delas.

Em outros termos, que Lefebvre não aceita, tratar-se-ia da *síntese*. Eis, no entanto, a forma como o autor francês coloca o assunto:

> "Uma realidade só é superada na medida em que ingressou na contradição, em que se revela ligada com seu contraditório. Então, os dois termos se negam em sua própria luta, livrando-se mutuamente de suas estreitezas e unilateralidades. Da negação recíproca, surge a *negação da negação*: a superação".[37]

O movimento do conhecimento, no ser humano, da história, portanto, assim considerado, é um movimento ascendente, contínuo, progressivo, em espiral. Ocorre o retorno acima do superado, para vê-lo do alto, observá-lo, passar além, ultrapassar.

Retomando as leis do drama

Diz Henri Lefebvre, finalmente, que todas essas leis dialéticas constituem, pura e simplesmente, uma análise do movimento. E é nesses termos que vamos, agora, voltar à observação das leis do drama, delas extraídas.

[37] LEFEBVRE, Henri. Op. cit., p. 231.

Assim, as leis do drama, consoante a colocação inicial deste item, já agora tentando-se explicá-las, seriam as seguintes:

Lei do conflito

O assunto já foi tratado, com algum cuidado, em momentos anteriores deste mesmo trabalho; bastaria dizer, agora, que o conflito é, nesta ordem de pensamento, *o cerne de toda peça de teatro feita segundo a dramática aristotélica* e, até mesmo, o esqueleto de qualquer peça de teatro. Mas, enquanto a última parte desta assertiva é passível de muita discussão, julgo, já a esta altura, indiscutível a questão, no tocante à dramática rigorosa. E é apenas neste campo, e para este campo, que as *leis* foram criadas.

Assim, a primeira exigência para a feitura de uma peça do teatro dramático é a existência de conflitos. O primeiro momento da análise de qualquer texto dessa espécie, por conseqüência, será a identificação dos conflitos; é a determinação de um conflito central, primordial, o que nos vai dar a linha mestra, a coluna do texto.

Lei da variação quantitativa

Existem e devem existir, portanto, num texto dramático, conflitos, variados e de toda espécie, subordinados a um conflito central, principal. Uma peça de teatro é um grande conflito, e cada cena é um conflito pequeno (ou deve sê-lo). No entanto, esses conflitos não podem ser estáticos, imutáveis, imóveis. Eles devem nascer, instalar-se, crescer, aumentar em quantidade. As forças em oposição, as vontades contraditórias, as energias opostas não permanecerão sempre iguais, caso em que padeceriam de *estatismo*, como já foi dito. Com base em um recrudescimento das vontades ou forças envolvidas, o conflito crescerá, se intensificará, aumentará qualitativamente, até que atinja um novo momento em seu desenrolar. Isto (e mais a variação qualitativa) será o móvel da *ação dramática* propriamente dita.

Lei da variação qualitativa

Seguindo-se a linha de pensamento já exposta, quando se tratou de variação qualitativa na enumeração das leis da dialética, poderemos com facilidade entender este ponto. O conflito de vontades de dois personagens num drama sofre intensificação quantitativa até o ponto em que alguma coisa deve acontecer, *diferente*, de diferente qualidade, que não é nenhuma das posições anteriores, mas que engloba as duas.

Se examinarmos, por exemplo, o grande conflito da peça *Romeu e Julieta* de Shakespeare, poderemos concluir que ele ocorre entre as famílias Montecchio e Capuleto (outra leitura poderia nos levar à conclusão de que o grande conflito ocorre entre os dois amantes, conjuntamente, e o resto do mundo; mas isto não importa agora). Se nos decidíssemos pela análise do conflito entre Montecchio e Capuleto, teríamos de partir da constatação do grande antagonismo entre as famílias. Esse antagonismo se exacerba no decorrer da peça, vai se intensificando devido aos acontecimentos, aumenta quantitativamente. Quando, porém, a morte dos dois amantes, por assim dizer, *dissolve* aquela hostilidade, que crescera todo o tempo, o que sobrevém é uma *mudança qualitativa*. É claro que a *paz* superveniente estava *contida* na anterior hostilidade (a qual fora precedida, naturalmente, de uma indiferença que *não é hostilidade nem paz*). A paz, no entanto, sucedeu à primitiva indiferença e à posterior hostilidade; os conflitos tinham se exacerbado até o limite máximo possível nas circunstâncias; depois, por conseqüência do conflito aumentado (e com toda a ação dramática correspondente) ocorreu a variação de qualidade: a pacificação.

Houve aí, portanto, o *salto*. E houve, também, ação dramática; já Lefebvre dissera que a lei dos saltos é a grande

lei da ação. Conforme Boal, a lei da variação quantitativa é a lei da ação dramática. Poderíamos dizer, creio eu, que em conseqüência da variação quantitativa e do salto qualitativo e no *decorrer* dessas mudanças, ocorre ação dramática.

Lei da interdependência

Esta lei é conseqüência de tudo o que até agora foi dito, seja no tocante às leis da dialética propriamente dita, seja no tocante às leis do drama. Para Hegel, tudo está ligado a tudo e tudo se move num conjunto, como o das grandes constelações. Tudo depende de tudo e nada tem sentido tomado isoladamente. Por conseguinte, se aplicarmos esta afirmativa ao drama (coisa que, aliás, já está na *Poética* de Aristóteles), tudo, numa peça de teatro, deve estar relacionado. A peça deve ser um conjunto onde todas as coisas dependem umas das outras. Os conflitos estão unificados, a ação dramática é uma só, conduzida por uma idéia central, única e unificadora. Não têm sentido as ações laterais, que não acrescentam nada ao cerne do drama. Este cerne, este osso, este núcleo, deve centralizar tudo, como um eixo. As cenas todas de um drama devem estar ligadas a esse eixo e não podem ser inúteis, supérfluas. Se o forem, serão dispensadas. Estas cenas supérfluas, verdadeiros apêndices, são aquelas que os diretores sempre cortam em suas montagens. E ai do dramaturgo que não tiver a intuição disso!

Os personagens estarão ligados entre si e todos à ação principal; tudo o que for feito será feito para servir à ação principal, para enriquecê-la, explicá-la, aperfeiçoá-la. A unidade fundamental da idéia, a unidade da ação, assim, são-nos dadas e são garantidas por essa interdependência, coroamento final de todas as regras já apresentadas.

Assim, colocada com a clareza possível, parece-me que fica demonstrada a eficácia da teoria Boal/Hegel com relação às obras teatrais da dramática pura, às peças construídas segundo a visão aristotélica de teatro. O drama, desta forma, seria uma construção inicialmente literária, na qual ação e conflito se apresentam como elementos indispensáveis. A ação dramática enquanto movimento interior, carregado de subjetividade, enquanto tensão, impulso para a frente, *una* e *mesma* dentro de uma peça, resultado de uma mesma e constante vontade consciente, seria o fio condutor da obra dramática.

E esta ação, tão evidente e tão óbvia, imitação dos atos humanos, defluiria do conflito, dinâmico, crescente, que aumentaria quantitativamente até explodir na mudança de qualidade determinadora da variação da ação, da mudança do agir, da mudança na qualidade dos atos que viriam a seguir, no drama.

Estes seriam, assim, os elementos indispensáveis à construção da obra dramática.

Mas, de toda obra dramática?

Ou apenas da aristotélica, da *dramática* propriamente dita, da *dramática rigorosa*?

É o que se tentará explicar.

3

Teatro épico e dramática rigorosa

Seguindo aqui, com certa continuidade, as admiráveis, porque claras e não elementares, colocações de Anatol Rosenfeld em seu *O teatro épico*, tento unir as anteriores observações feitas com relação aos problemas de *ação dramática* e *conflito* (problemas que parecem exclusivos de um *teatro aristotélico tradicional*, ou, como diz Rosenfeld, de uma *dramática pura ou rigorosa*) à questão dos elementos épicos no teatro e no drama.

Pretendo, na verdade, unir os dois grupos de observações para demonstrar que, de fato, o teatro de cunho épico, conquanto não esteja preocupado com a pureza dos seus componentes (ou por isso mesmo), não prescinde dos recursos que lhe são aportados pela ação dramática eficiente, a qual procede do conflito bem construído (e que se acompanha de personagens bem caracterizadas).

Assim, tomemos o texto de Rosenfeld; começa ele por expor uma teoria dos gêneros a partir de Platão e Aristóteles. Por aí se reencontra o estudo dos modos de imitação e chegamos aos três gêneros: lírico, épico e dramático, sendo o lírico aquele em que o poeta fala por si, o dramático aquele em que o poeta faz aparecer personagens, e o épico aquele

em que o poeta narra, em seu próprio nome, ou servindo-se de personagens (como faz Homero).

A teoria dos gêneros, se tomada rigidamente, é artificial; nada é assim tão branco e preto. Por outro lado, corresponde ela (ou correspondem os gêneros) a posições peculiares do artista em face do mundo. Nada é puro e nada é gratuito.

Continuando, podemos dizer que é *lírico* todo poema de pequena extensão em que, geralmente, um *eu* se exprime; é *épica* toda narrativa (poema ou não) de maior extensão, que conta uma história. É, finalmente, *dramática* toda obra dialogada em que personagens atuem sem interferência de mais ninguém.

O gênero lírico é, de todos, o mais subjetivo. Diz Rosenfeld: "A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um *eu* no encontro com o mundo..."[38]

Na lírica, não se configuram personagens. O *eu* se funde com o mundo, o poema lírico se concentra, se torna intensamente *expressivo*, curto, musical.

O gênero épico, por sua vez, é mais objetivo. O mundo *está fora* do narrador, que o descreve, e o descreve a alguém. O narrador quer *comunicar* sua visão do mundo exterior a alguém, e esta visão é objetiva e, de certa forma, serena.

O narrador, portanto, não descreve os seus próprios estados de alma e não finge estar fundido com suas personagens. Quando muito, finge ter sido testemunha de tudo. Mas a boa testemunha *está fora*.

O mundo, na *lírica*, está completamente subjetivado; na *épica*, verifica-se a oposição sujeito-objeto. No gênero *dramático*, é o sujeito que, por assim dizer, desaparece, e tudo passa a ser *objeto*, o *objetivo* do drama.

Voltaríamos, aqui, a falar na concepção hegeliana de síntese dramática: o drama seria a síntese do subjetivo da lírica

[38] ROSENFELD, Anatol. Op. cit., p. 10.

e do objetivo da narrativa ou épica. No entanto, este assunto já foi visto. Bastaria que disséssemos, agora, para melhor entendimento, que, se na lírica o *eu* engloba o ser objetivo do mundo, na dramática é como se os fatos, os acontecimentos, a *ação* existissem objetivamente, tornando-se inútil tudo o mais.

Ora, como diz Rosenfeld:

> "Estando o 'autor' ausente, exige-se do drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o 'autor' confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação".[39]

Eis a razão por que, assim, qualquer interferência *estranha* (de narrador, de elementos mecânicos) que *ajude* o desenvolvimento dos acontecimentos, já não é puramente dramática. Para que seja puro, o drama deve viver sozinho, por si, por seus personagens que agem e dialogam. Quando precisa de algo mais, isto significa que *falhou*, enquanto pureza.

Cada cena movendo a seguinte, o *drama rigoroso* é como um mecanismo que se move sozinho; deve caminhar para a frente, não pode voltar no tempo (o *flashback* é épico), a ação dramática acontece *aqui* e *agora*. Podemos citar o texto de Rosenfeld:

> "A peça é, para Aristóteles, um organismo: todas as partes são determinadas pela idéia do todo, enquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica das partes. Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é 'anorgânico', nocivo, não motivado. Neste sistema fechado tudo motiva tudo, o todo as partes, as partes o todo".[40]

Nesse contexto, as três unidades são apoio valioso para o rigor da dramática, na medida em que mantêm a continuidade e garantem (em termos) a verossimilhança.

[39] Idem, ibidem, p. 18.
[40] Idem, ibidem, p. 22.

O diálogo dramático (contraposição dinâmica de vontades) é a linguagem do drama rigoroso. A sua função lingüística é a apelativa; as vontades procuram influenciar-se mutuamente.

> "É muito curioso que Aristóteles tenha baseado a sua *Arte Poética* — ponto de partida de toda Dramática rigorosa — no exame de uma dramaturgia que de modo algum é modelo de pureza absoluta, no sentido da forma severa, fechada",[41]

diz Rosenfeld. E isso é assim, quando se pensa que a tragédia e a comédia gregas conservaram coros e prólogos, como elementos de cunho épico e lírico, de resto manifestações do espírito ritual de sua origem.

A passagem, na Idade Média, da *atitude* dramática à épica, baseada no espírito da missa e das cerimônias cristãs, explica, junto com sua visão do mundo, o caráter do teatro medieval, aberto, multiforme, sem rigor dramático. Os cenários são sucessivos ou simultâneos, o tempo é, praticamente, *todo o tempo*, os estilos se misturam, os personagens se multiplicam. Está-se representando toda a história da cristandade, de suas virtudes e de seus pecados, dos seus santos e dos seus diabos. Mesmo um *Everyman* não é *alguém*, é *todo mundo*. Adão não é Adão, é o Homem (todos os homens). Tudo já aconteceu, tudo é simultâneo e tudo está ligado a tudo. O teatro medieval é um mural, e não um retrato.

O ideal do Renascimento — de ser mais aristotélico que Aristóteles — reforça a obediência às famosas três unidades e cria o *palco ilusionista*, onde, à força de isolar o público, pô-lo na escuridão, afastá-lo (pelo menos na medida do possível), se buscava cada vez mais criar e manter a ilusão cênica ao máximo. O *palco italiano*, iluminado, com cenários em perspectiva, é um quadro vivo, uma ilusão viva de que o que ali acontece, acontece de verdade.

[41] Idem, ibidem, p. 29.

Isso não se dava nem no teatro grego (aberto, com iluminação natural e igual, sem cenários *realistas*, com máscaras), nem no medieval (aberto, com cenário simultâneo, atores *à vista*). O palco italiano, diz Rosenfeld, corresponde a uma visão antropocêntrica do mundo, ao contrário da visão teocêntrica do mundo medieval.

Certo é que essa proposição do palco ilusionista não ocorre de um momento a outro, e sofre muitos retrocessos. Mas a tendência geral é essa.

A dramaturgia clássica francesa, que se proclama herdeira de Aristóteles, defende a peça fechada, de uma dramática rigorosa, obediente às regras (de um modo geral). Evidentemente, coaduna-se com uma época de absolutismo e com uma tendência à ordem e ao equilíbrio, para a manutenção dos quais, sempre, o Homem tem buscado apoio nos melhores cânones. Ora, para a sociedade elisabetana e o homem inglês dos séculos XVI e XVII, as coisas não caminhavam da mesma maneira. Shakespeare, portanto, desejando tratar temas históricos (entre outros) que compusessem um mural do seu país nascente (como nação), queria usar de um outro estilo. Suas peças, sempre severamente coerentes na conservação da *unidade da ação* (como nota Rosenfeld), permitem-se cenas soltas, lugares e tempo de ação variados, comentários, introduções, paradas de ação. Suas peças são *abertas*, e essa abertura aparece, inclusive, na *irrupção da natureza* que nelas acontece, assim como de elementos fantásticos e mágicos (espectros, bruxas, gnomos, fadas). Diz Rosenfeld:

> "Também o aparecimento de várias camadas sociais contribui para dar a muitas obras de Shakespeare um cunho aberto, ainda acentuado pela multiplicidade dos lugares e a extensão temporal. Mas o princípio fundamental da Dramática — a atualidade dialógica, a objetividade e a posição absoluta do seu mundo... justifica considerar a obra de Shakespeare como exemplo de uma Dramática de traços épicos, sem que se possa falar de uma dramaturgia e muito menos de um teatro épicos".[42]

[42] Idem, ibidem, p. 64.

Enquanto o século XIX europeu é quase todo dominado pela *peça bem feita*, adaptação pequena da boa dramaturgia aristotélica, a experiência dos românticos e seus predecessores é, exatamente, a de colocar seus valores — e sua desilusão diante dos valores — num teatro novo, avesso aos cânones, individualista, resposta a um mundo adverso, agressivo e infeliz. Desses predecessores, pode-se dizer que o mais importante é G. Buechner (1813-1837), um moço desiludido com o idealismo, com o socialismo e com o mundo de um modo geral. A nova concepção materialista do mundo (ligada às ciências naturais), que nos leva a ver no homem apenas um animal a mais, acrescentando-se ao sentimento da solidão, do vazio e, poderíamos dizer, da *incomunicabilidade* (sensação que tão fartamente vai repercutir no teatro de nossos dias, especialmente na dramaturgia do Absurdo e em Beckett), redunda na mais importante peça de Buechner — e das mais importantes de todos os tempos: *Woyzeck* (1836).

Woyzeck é o que Rosenfeld chamaria de *drama de farrapos*; sua estrutura é a de uma colcha de retalhos, a qual, uma vez pronta, pode mostrar-nos um bonito desenho e, de qualquer maneira, feita como é, obedece a um propósito e se realiza como *colcha*. (Aliás, toda colcha de retalhos tem um *forro*, ao qual os retalhos são costurados; sem querer entrar, aqui, numa análise minuciosa da peça *Woyzeck*, poderia acrescentar que, parece-me, na sua construção, feita de retalhos — ou farrapos — a peça também tem um *forro*: *Woyzeck* tem uma *unidade de ação* — ele, que está sendo submetido a uma experiência científica por um médico, tem uma mulher e um filho, aos quais ama; traído pela mulher, Woyzeck mata-a e se suicida. Sua ação não tem a *vontade* consciente total exigida por Hegel — quão longe está Woyzeck do Príncipe de Hegel! — e por Brunetière. A vontade de Woyzeck está contaminada pela fome, pelas humilhações, pelo sofrimento, até por uma certa dificuldade congênita; mas ela existe e vai até o fim.)

O teatro de Ibsen (1828-1906), em geral considerado modelo de boa construção dramática (e é muito freqüente que *Casa de bonecas* e *O inimigo do povo* sejam usados como objetos exemplares de análise, nesse sentido), tem sua fase de tendência épica — a primeira fase de produção do poeta — e é especialmente em *Peer Gynt* que essas características podem ser mais facilmente encontradas. Mas, salienta Rosenfeld, é nas peças de aparência mais rigorosamente dramática que mais aparecem os traços épicos da dramaturgia ibseniana. Voltando mais uma vez a *Espectros*, o que se vê é uma peça de teatro dramático admiravelmente bem escrita, em que, num *tour de force*, cria-se a ação, o conflito, o diálogo atuante, os acontecimentos presentes... mas em que *a temática é essencialmente épica*, ou seja, em que os acontecimentos principais, verdadeiramente, pertencem ao passado, já aconteceram.

Isto, segundo Rosenfeld, aproxima *Espectros* de *Édipo*; em ambas as peças, o principal já aconteceu. Na primeira, os personagens estão a par de tudo o que o público, através do diálogo e da (pouca) ação atual, vai conhecer; na segunda, o público já conhecia o mito, e os fatos iam ser, agora, revelados aos personagens.

A isto chama o autor de *O teatro épico* de *drama analítico*, aquele em que a ação é apenas a *análise* dos personagens e sua situação. Aparentemente tudo se dá no *aqui* e *agora*, mas o verdadeiro tema da peça é a *memória*, a *recordação* (no caso de *Espectros*). Ora, a personagem que recorda se divide, olha para outra parte de si mesma, estabelece a dualidade sujeito-objeto. E isto é épico, inda que sob forma dramática.

O naturalismo (no qual vai se enquadrar Ibsen) não se serve e não pode servir-se, portanto, da dramática rigorosa, na medida em que, tentando copiar ao máximo a vida, não pode ser exageradamente seletivo, não pode pretender ter unidade, ser conciso, ter começo, meio e fim. A vida, enquanto

fatia, não é assim. Desta forma, os naturalistas, e seus descendentes impressionistas, querendo mostrar o tempo opaco, o cinzento dia-a-dia, o tédio, a vida comum enfim, são obrigados a produzir uma dramaturgia mais frouxa (não no sentido pejorativo), menos tensa, mais amolecida, lenta, retardada. O diálogo não é mais mutuamente transformador; na verdade, quase não serve de nada (novamente a incomunicabilidade!).

Enquanto a *temática* de Ibsen tem um cunho épico, é toda a dramaturgia de A. Tchekhov (1860-1904) que é fortemente épico-lírica. A *falta de ação* é dramatizada e, naturalmente, redunda em falta de ação dramática. Todos os recursos são usados para retardar o andamento, o movimento interior da obra. Naturalmente, a aparência é a de uma construção dramática normal: os acontecimentos são atuais, o diálogo é, de certa forma, uma troca. Mas faltam a *tensão*, o desejo do *devir*, a *vontade* constante, de que tanto já se falou. Já na dramaturgia de G. Hauptmann (1862-1946), outro naturalista, cria-se, num conjunto de cenas isoladas, mais uma vez um painel de uma situação a ser mostrada (por exemplo, no drama *Os tecelões*). O autor não nos quer mostrar *um* ou *este* tecelão, mas a revolta dos *tecelões* da Silésia, ocorrida em 1844. Para isso, deve montar um conjunto de visões parciais da situação, até conseguir, pelo acúmulo, nos dar a visão total. Ora, essa técnica é épica e não dramática.

"Como se pode saber o que ocorre no cérebro dos outros? Conhece-se só uma única vida, a própria...",[43] teria declarado Strindberg (1849-1912) numa entrevista, segundo Rosenfeld. Mas, o artista que declara não conhecer (e não desejar conhecer) nada dos outros, fechou-se em si mesmo e está pronto a construir uma obra totalmente subjetiva, onde o *objeto-tema* do drama foi posto à parte. O *ego* é o único assunto do poeta e os demais personagens que não o *ego*

[43] Idem, ibidem, p. 91.

são projeções suas. O diálogo também perde substância, o monólogo aparente ou disfarçado o substitui. A única unidade que persiste é a do personagem central, de pouco importando a fábula. Aflora o mundo subconsciente dos personagens e o sonho se torna campo de ação. O passado permeia o tempo presente e, como diz Rosenfeld:

> "Já as projeções cênicas do passado são essencialmente monológicas e por isso de caráter lírico-épico (lírico, por serem expressão de estados íntimos; épico, por se distenderem através do tempo; ademais, o lírico, na estrutura da peça teatral, tem sempre cunho retardante, épico)".[44]

Introduz-se, assim, um foco lírico-narrativo, uma subjetividade a partir da qual é projetada a impressão do mundo objetivo da realidade. Ora, essa subjetivação leva ao *expressionismo*, forma especialmente lírica de teatro, não objetiva e antiilusionista.

É claro: não pretendendo mais reproduzir a realidade, este novo teatro despreza a *ilusão de realidade*. O palco não é mais a caixa iluminada das ilusões. O teatro é teatro mesmo, é mentira, portanto, uma mentira essencial, porém mentira. Novamente subjetivo (e por isso novamente lírico e novamente épico) o expressionismo novamente se afasta da dramática rigorosa. A *quarta parede* tendo sido derrubada, agora o teatro é "disfarce, fingimento, jogo, aparência, parábola, poesia, símbolo, sonho, canto, dança e mito", como diz Rosenfeld. O drama veicula a auto-expressão das idéias do autor, às quais o herói apenas serve. Para isso, percorre ele as *estações* da vida, monologando, dialogando com outras pessoas de modo fragmentário e descosido, num diálogo que, literalmente, "não adianta". É um ser apartado, marginal, que não se enquadra.

[44] Idem, ibidem, p. 95.

> "É característico que o idealismo subjetivo do movimento — a constituição do mundo a partir do espírito do herói — longe de configurar o indivíduo portador das mensagens na sua plenitude concreta, ao contrário leva precisamente ao seu esvaziamento e abstração. O lirismo do movimento não permite a cristalização de personagens nítidos, mas apenas a projeção de idéias e emoções subjetivas (...) que se traduzem em mundo cênico."[45]

O século XX

Outros autores e outros exemplos de recursos épicos se multiplicam ao longo da história da dramaturgia moderna; é típico, assim, o advento, no teatro, do *monólogo interior*, em *Estranho interlúdio*, do dramaturgo norte-americano Eugene O'Neil (1888-1953). Ao longo do drama, bastante extenso aliás, desenvolvem-se duas séries de *falas*: as do diálogo real, aparente, e as dos pensamentos das personagens, que são efetivamente ditas em cena, também.

Naturalmente, este *segundo diálogo* (que na verdade é *primeiro*, porque corresponde à verdade dos personagens, ao seu *ethos*) não se efetiva, porque não fica sendo conhecido pelos interlocutores; mas fica sendo conhecido, isso sim, pelo público que, desta forma, penetra nas verdadeiras motivações dos personagens, as quais não surgem nunca, no jogo aparente do diálogo convencional.

Também o *tempo* em Arthur Miller (*Morte de um caixeiro viajante*) é um elemento a epicizar o drama. Não se trata de *flashback*, mas da irrupção do passado no presente através da mente confusa e decadente de Willy Loman.

E a dramaturgia de Thornton Wilder, onde "a vastidão cósmica e a miúda vida cotidiana do homem comum — ambas inacessíveis à Dramática pura — associam-se numa rela-

[45] Idem, ibidem, p. 98.

ção imediata'',[46] lança mão de toda espécie de recursos narrativos para expressar o passar do tempo, a fugacidade da vida, a pequenez do ser humano diante do Cosmos.

Já para Paul Claudel, o universo é o espelho de Deus, e o poeta é o espelho do universo. Não o poderia ser, de fato, dentro da fôrma apertada de uma peça bem-feita. O pensamento de Claudel exige espaços, largura, extensão, grandeza. Pretende ele mostrar o sublime e o mesquinho, o Bem e o Mal, a Virtude e o Pecado... onde já tínhamos visto isso? Pois é, no teatro medieval e no barroco, aos quais, por todas as razões, Claudel se filia (ultrapassando, naturalmente, uma pura filiação e ultrapassando, também, boa parte daquele teatro).

Os recursos de Claudel são, então e de novo, a utilização de narrações, de comentários diretos ao público, a intervenção de personagens que desfazem a ilusão etc. Mas, já agora, tudo isso é emoldurado, por exemplo em *O livro de Cristóvão Colombo* (o *livro*, e não o *drama*), pelo espírito cristão, o qual *duplica* o quadro e lhe dá a grandeza, apoiada pela música, que o pensamento filosófico e a fé de Claudel propõem.

A imposição de um novo e vital objetivo ao teatro — o de tentar melhorar, reformular, revolucionar a sociedade — autoriza, também, o uso de quaisquer recursos para se atingir esse objetivo. Ou seja: na medida em que é importante obter do teatro, além do divertimento, ensinamentos, perde-se a cerimônia para com as regras e leis de qualquer técnica mais rigorosa e se parte para aceitar o que quer que nos pareça capaz de fazer alcançar essa meta.

Verdade é que, antes do século XX, outros dramaturgos tinham tentado *ensinar*, *provar*, modificar através do teatro, e as *peças de tese* são apenas um exemplo disso; mas,

[46] Idem, ibidem, p. 125.

por um lado, muito presos ainda às proibições clássicas, os realistas, por outro lado, propunham mudanças de ordem *moral* e não *política* (a Dumas Filho importava que a sociedade fosse mais tolerante e não mudar o regime).

Assim, era natural que diretores e dramaturgos do começo do século XX se lançassem a toda sorte de experimentos cênicos para desmontar o aparato realista-naturalista do fim do século anterior e, principalmente, para desmontar a sociedade moribunda da mesma época.

Assim, dentre alguns nomes exponenciais, destaca-se o de Erwin Piscator (1893-1966), diretor que antecede e prepara Brecht e que, lançando mão de todos os recursos não-dramáticos possíveis, realiza o teatro que serve aos seus fins.

O teatro de Brecht

E assim, tendo percorrido alguns passos do teatro épico e lançado os olhos sobre as novas necessidades que, por seus objetivos muito concretos e imediatos, o teatro pós-expressionista tinha, chegamos por fim à dramaturgia de Bertolt Brecht (1898-1956). Mas, seria preciso que entrássemos em muitos detalhes? Não terá ficado tudo, já, bastante explícito? E, por outro lado, para que o teatro de Brecht se torne *bastante explícito* não será preciso muito mais do que uma simples página?

Na verdade, interessa-nos, do teatro de Brecht, verificar brevemente as indicações que de modo mais direto dizem respeito à dramaturgia e, por exemplo, não aprofundar teses relativas ao trabalho do ator, ou à qualidade da música (e outras). Interessa-nos mostrar de que forma, apoiando-se nas experiências já feitas (inclusive naquelas do teatro oriental, de que propositadamente não falamos), Brecht torna claras, eficientes, esteticamente agradáveis e *didáticas*, as peças que escreveu ao longo da vida.

Uma das formas mais econômicas de demonstrar estes fatos é, parece-me, reproduzir aqui as indicações através das quais o dramaturgo alemão compara a forma dramática e a forma épica de teatro:

Forma dramática	*Forma épica*
1. Realiza-se através da) *ação*.	(...) *narração*.
2. *Envolve* o espectador.	Torna o espectador *observador*.
3. *Gasta-lhe* a atividade.	*Desperta* a sua atividade.
4. Possibilita-lhe *emoções*.	Força-o a tomar *decisões*.
5. Dá-lhe *vivência*.	Dá-lhe uma *concepção do mundo*.
6. O espectador é colocado *dentro* de algo (*identificação*).	O espectador é colocado *em face* de algo.
7. Age por meio de *sugestão*.	Age por meio de *argumentos*.
8. Os *sentimentos* são conservados.	O espectador é impelido a efetivar atos de *conhecimento*.
9. O espectador *identifica-se, convive*.	O espectador permanece *em face de, estuda*.
10. O homem é pressuposto como *conhecido*.	O homem é *objeto de pesquisa*.
11. O homem é *imutável*.	O homem é *mutável* e vive mudando.
12. *Tensão* visando ao *desfecho*.	*Tensão* visando ao *desenvolvimento*.
13. Uma cena pela outra (*encadeamento*).	Cada cena *por si*.
14. *Crescimento* (organismo).	*Montagem*.
15. Acontecer *linear*.	Acontecer em *curvas*.
16. Necessidade *evolutiva*.	*Saltos*.
17. O homem como ser *fixo*.	O homem como *processo*.
18. O *pensamento* determina o ser.	O *ser social* determina o pensamento.
19. *Emoção*.	*Raciocínio*.

No entanto, seria injusto simplificar Brecht até o ponto de citá-lo em apenas um momento de sua trajetória. Brecht não pode ser assim congelado, porque sua teoria, que caminha a par com sua prática, é freqüentemente modificada; nenhum homem de teatro demonstrou maior desprezo pela coerência pura e maior apreço pelos resultados vivos *no* teatro daquilo que se propunha fazer *em* teatro.

Assim, Brecht jamais deixou de recorrer à *ação dramática* em suas peças (e estamos tomando umas e outras, ou seja, não nos estamos atendo às mais didáticas, ou às mais expressionistas, ou às da fase final). O conflito, podemos dizer, *sempre* aparece em suas obras; em *A alma boa de Setsuan*, uma espécie de conflito interior objetivado: Shen Té e Shui Tá são as duas faces de uma mesma pessoa, que se concretizam em dois personagens; mas também se vê o conflito entre Shen Té—Shui Tá e a sociedade que quer explorá-la (e a demonstração da impossibilidade da bondade no nosso mundo — enquanto a organização social atual é exatamente a história do conflito entre o ser humano e as condições sociais adversas); *Galileu Galilei* é a história do cientista que, se disser a sua verdade, correrá o risco de ser sacrificado pelo Poder; Galileu, pressionado, opta por salvar-se e salvar a sua verdade, mentindo. Novamente vontade, opção, conflito, ação. Em *O círculo de giz caucasiano* o conflito aparece claro; sempre que se coloca em cena uma situação de julgamento, é porque a colisão é evidente. Em *Mahagonny* as personagens principais querem ter prazer e fazer dinheiro — e o dinheiro, a ausência ou a posse do ouro é o obstáculo ao seu desejo de felicidade; em *O senhor Puntila* novamente se coloca a impossibilidade da bondade e o conflito entre duas partes do mesmo personagem: Puntila precisa se embriagar para ser bom; Puntila embriagado é, de certa forma, Shen Té, enquanto sóbrio, é Shui Tá. Novamente o conflito interior objetivado, novamente o conflito do personagem com o mundo, a sociedade tal como é (e necessitada urgentemente de modificação, como repete Brecht).

Várias vezes disse Brecht que jamais lhe passara pela cabeça afastar do seu teatro a idéia do divertimento; também,

que não lhe ocorria desprezar a emoção como elemento valioso de contato com o público. Assim, enquanto aponta a *narração* como forma de realização do teatro épico, Brecht abre caminho à ação para o, digamos, convencional de suas peças. Seu teatro é, no conjunto, evidentemente, teatro épico; a sua organização, a sua construção, o seu mundo são épicos; mas a ação dramática não foi totalmente posta à margem (vejam-se certas peças inteira ou quase inteiramente *dramáticas — Os fuzis da senhora Carrar*, por exemplo). Isso não transforma o teor total do seu teatro, nem lhe altera os objetivos didáticos, para os quais nenhum limite deve ser imposto. Mas enriquece as suas possibilidades: Brecht, literalmente, *não se detém diante de nada*, nem de uma teoria desprezível como a de Aristóteles... Embora narre, seu teatro aceita a ação e se serve dela; ainda que faça do espectador observador, a verdade é que também o envolve (senão, não conseguiria fazê-lo observar). Força-o a tomar decisões, provoca nele a vontade de ser ativo, porque lhe possibilita ter emoções... que lhe *gastem* a atividade, isto é outro assunto.

O espectador, vivenciando, acaba por *ver*; os argumentos lhe chegam *embrulhados* da melhor maneira possível (em emoções, ações, sugestões etc.). Ele *conhece*, sem que lhe sejam sacrificados os sentimentos, e ele estuda enquanto convive.

Se no teatro aristotélico o homem é dado como conhecido, segundo Brecht, estamos em face de uma muito longa discussão; não sei se ela caberia aqui. É claro que, neste passo, está Brecht se referindo à metafísica e à lógica aristotélica, baseadas na teoria da identificação, do terceiro excluído, na existência de uma lógica formal infalível, a qual, uma vez preenchidos seus vazios com verdades exatas, acaba por levar à conclusão de novas e exatas verdades. Todos os homens são mortais, Sócrates é homem, logo Sócrates é mortal. O ser é e o não ser não é. O homem tem uma essência e uma existência e a sua essência é imutável.

No entanto, existem *ato* e *potência*; o homem traz em si potências que se podem atualizar e isso, parece-me, gera movimento. Pode-se conceber o homem em sua essência imutável, mas que se modifica historicamente, que, aliás, se modifica fatalmente. Deveríamos prosseguir?

A relação estabelecida por Brecht entre forma dramática e forma épica, e consubstanciada em dezenove itens, aliás, se mostra algo confusa. Ela mistura, de qualquer modo, itens formais a itens de conteúdo (se assim se pode dizer). Desta maneira, por exemplo, os itens 1, 12, 13, 14, 15 e 16 são puramente formais. Dizem respeito ao modo de construção da peça épica de teatro, a qual deve se desenvolver através de *narração*, deve manter uma *tensão* visando ao desenvolvimento (e não ao desfecho), deve montar cada cena individualmente, deve ser feita pela montagem destas cenas, deve acontecer em curvas, e não linearmente, deve proceder por saltos (ou pode acontecer por saltos). Estes são modos de fazer da peça épica, na qual se tentará atingir o espectador da maneira descrita nos demais itens.

Naturalmente, se fosse o caso, caberiam aqui análises mais cuidadosas e acuradas da dramaturgia brechtiana. Parece-me no entanto que, com as observações já feitas, ficou demonstrado não o caráter de dramática rigorosa dessa dramaturgia, mas sim a existência, nesse teatro épico, de grande quantidade de elementos de cunho dramático — ou mesmo de alicerces dramáticos aristotélicos para a construção de uma casa épica!

Finalmente...

Restaria, finalmente, uma observação: é essencial que, ao avaliar este trabalho, não reste ao leitor a impressão de que, obedecidas algumas regras e seguidos alguns ensinamentos, pode-se sempre fazer bom teatro. Nunca nos passou pe-

la cabeça recomendar a *peça bem-feita*. Claro está que, na verdade, o único que importa é o resultado final, seja qual for o caminho seguido. Se o artista, através de um trabalho absolutamente desvinculado de tudo o que até agora foi feito, absolutamente novo, conseguir um bom resultado, está perfeito. O objetivo foi alcançado, e as regras de dramaturgia podem voltar aos seus livros. O difícil é aferir-se esse *bom resultado*. Teríamos de voltar às perguntas já anteriormente feitas: que é esse bom resultado? Que é o prazer que nos deve ser dado pelo teatro? O teatro deve mesmo dar prazer? Que é o teatro? Que é a arte?

Se, portanto, alguém, por um caminho absolutamente inédito, concluir que *dois mais dois são quatro*, o resultado será correto. Mas é claro que seria mais fácil seguir a tabuada; ninguém precisa perder tempo inventando a roda, ela já está inventada. Será melhor e mais produtivo, simplesmente, utilizá-la para rodar mais. Agora, se alguém um dia descobrir que dois mais dois são cinco e prová-lo, o remédio é jogar fora a tabuada. E estar sempre pronto a aceitar a novidade (se devidamente comprovada).

Mas como se comprova o acerto de uma obra de arte? Do ponto de vista formal, estabelecidas certas regras, restaria aceitá-las e buscar que sejam cumpridas. Mas, e o conteúdo? O que é dito numa peça de teatro muitíssimo bem estruturada nos interessa, nos agrada, nos emociona? E é isso que pretendia essa peça?

É isso que pretende o teatro? O resultado artístico, o resultado de qualidade, do texto ou do espetáculo que dele venha a ser feito, é, realmente, o que importa, afinal.

4

Vocabulário crítico

Aristóteles: filósofo grego que viveu de 384 a 322 a.C.; sua filosofia é geralmente chamada *realista*, em oposição ao *idealismo* de Platão, seu antecessor, mas abrange uma imensa gama de assuntos e, além de enfeixar boa parte do pensamento dos filósofos que o precederam, lança as bases de teorias que informam toda a vida atual. Sua *Poética* é considerada a Bíblia dos estudiosos de teatro.

Brecht (Bertolt): dramaturgo e poeta alemão, nascido em 1898 e morto em 1956. Foi um extraordinário renovador das artes cênicas, com suas idéias estéticas baseadas nos conceitos marxistas, sobre dialética, gênero épico, interpretação de atores, peças didáticas, música para teatro, teoria da dramaturgia etc.

Buechner (Georg): poeta e dramaturgo alemão que viveu entre 1813 e 1837. Viveu e escreveu pouco, mas deixou três peças fundamentais: *A morte de Danton*, *Leonce e Lena* e a obra-prima *Woyzeck*, inacabada. Conquanto vivesse num período romântico, já foi considerado um *realista* e é, sem dúvida, precursor do *expressionismo* alemão.

Drama: a palavra pode ser usada em várias acepções: os escritores de língua inglesa usam-na como sinônimo de pe-

ça de teatro; os românticos a usaram para designar um novo tipo de peça, mista e mais livre na forma, em oposição à tragédia clássica. Atualmente, o drama é uma peça tendente ao sério, com final normalmente infeliz, porém não necessariamente trágico.

Dramaturgia: a arte de escrever peças de teatro. Os ingleses chamam-na *playwriting*.

Hegel (G.F): filósofo idealista alemão, que viveu entre 1770 e 1831. Sua ampla *Estética*, que abrange todos os assuntos referentes às artes, tem, na poética e especialmente no item relativo ao drama, uma importância capital para os estudiosos do tema, na medida em que trata de questões relativas ao conflito, à ação dramática, à liberdade e vontade do personagem e, principalmente, a um novo uso da dialética.

Ibsen (Enrik): dramaturgo norueguês, que viveu de 1828 a 1906. Seu teatro, de grande impacto e aceitação universal, é predominantemente realista, isto é, preocupa-se com retratar a realidade do dia-a-dia, tendendo às vezes ao naturalismo, ou seja, a uma visão de mundo ligada à ciência e ao determinismo. Ibsen é um dos grandes dramaturgos da *peça de tese*, na qual um assunto é apresentado e discutido até que se possa considerar provado.

Strindberg (August): novelista e dramaturgo sueco de grande qualidade; viveu de 1849 a 1912. Sua obra é uma passagem do realismo ao simbolismo, e tem obras extraordinárias, como *Senhorita Júlia*, *Sonata de espectros* e *A dança da morte*.

5

Bibliografia comentada

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959.
É o primeiro livro de leitura para quem quer conhecer o básico de dramaturgia. Compêndio de anotações de aula, é de leitura bastante simples e dá conta do essencial para os estudiosos do assunto. Não há livro ou teoria posterior sobre teatro que não faça referência a Aristóteles. Esta obra é fundamental e indispensável.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
Trata-se de um livro precioso, pela sua audácia e clareza de propósitos, mais do que pela sua exatidão. Ele informa sobre uma certa visão marxista da *Poética* de Aristóteles, sobre poéticas posteriores e, ainda, sobre as posições estéticas de Hegel e Brecht, além de colocar claramente as polêmicas idéias do Autor.

CLARK, H. Barrett. *European theories of drama*. 4.ed. Nova York, Crown Publishers, 1959.
Este livro infelizmente não é encontrável no Brasil, e nunca foi traduzido. Fazemos menção a ele por ser um precioso repositório das mais importantes teorias européias

(com acréscimo posterior das norte-americanas) sobre dramaturgia, desde as clássicas gregas, passando pelos latinos, medievais, renascentistas, até a atualidade.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
Como o nome indica, o livro trata de fazer uma análise exaustiva do drama (ou peça de teatro em geral), aprofundando-se no estudo da estrutura, da natureza e das características da obra teatral.

GOUHIER, Henri. *La obra teatral*. Buenos Aires, Eudeba, 1965.

HEFFNER, Hubert C. et alii. *Técnica teatral moderna*. Buenos Aires, Eudeba, 1968.
É um volume alentado, traduzido do inglês para o espanhol, e originalmente publicado nos Estados Unidos, onde se trata de vários assuntos básicos do teatro, sempre com muita clareza e eficiência. A primeira parte é totalmente dedicada ao drama, ou peça de teatro escrita e sua técnica.

HEGEL, G. F. *Estética. Poesia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães, 1964.
O pensamento do filósofo alemão, neste livro que é resultado de lições sobre o assunto, é fundamental para as pessoas que querem entender as questões relativas à ação dramática, conflito, liberdade e vontade do personagem e, ainda, os princípios da dialética, depois retomada pelos marxistas.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 2.ed. São Paulo, Editora Ática, 1985.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, DESA, 1965. (Recentemente reeditado pela Editora Perspectiva.)
Nesta obra, o grande mestre alemão falecido no Brasil explica, com notável clareza e com sua costumeira eficiência, a teoria dos gêneros (épico, lírico e dramático), básica para quem queira se aprofundar no estudo dos tipos de teatro que se opuseram a Aristóteles; dá-nos ainda notícia da evolução do teatro épico, detendo-se em Brecht e nas suas fundamentais contribuições à evolução desse gênero de teatro.

impressão e acabamento por

150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166

167 **Análise de investimentos e taxa de retorno**
Pedro Schubert
168 **A rede urbana**
Roberto Lobato Corrêa
169 **A língua portuguesa no mundo**
Silvio Elia
170 **Empréstimos lingüísticos**
Nelly Carvalho
171 **O cotidiano da pesquisa**
Nelson de Castro Senra
172 **Iniciação ao Latim**
Zelia de Almeida Cardoso
173 **Expressões idiomáticas e convencionais**
Stella Ortweiler Tagnin
174 **O espaço urbano**
Roberto Lobato Corrêa
175 **Acentuação gráfica em vigor**
Amini Boainain Hauy